RUSSIE

Par Henry MALHERBE

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

et René DELANGE

LES CHANTS POPULAIRES

Le langage de la passion et du sentiment fut toujours instinctivement musical chez les Russes. Les plus humbles et les plus grands expriment sans efforts depuis des siècles, en des chants naïfs, les émotions qui agitent leurs âmes.

Des mélopées étranges et dolentes ont séduit et enivré la cohue défunte des générations. L'appel spontané, puissant et doux de ces chansons populaires éveille encore en nous des échos mystérieux et ébranle, pour ainsi dire, les ondes de nos instincts.

Seule, cette mélodie russe s'enroule et se dévide, tangue et vacille, selon le propre mouvement de la douleur. Elle s'épand avec le flux et le reflux des lamentations. Elle suit les rythmes lancinants des gémissements et des plaintes. Elle traduit tous les tourments, toutes les inquiétudes, toutes les langueurs, toutes les nostalgies. Elle raconte humblement le miracle du cœur en effusion. Et, quand ils la murmurent, là-bas, dans les larges champs de la Grande-Russie, ils ont des dodelinements désespérés et des regards chargés de larmes. Enfermée dans les lignes parallèles des manuscrits comme un immortel oiseau captif entre les fins barreaux d'une cage, cette musique populaire n'a célébré que la vraie tristesse humaine.

Le soir descend sur le village et apporte je ne sais quelle lassitude désespérée. Toute la journée, le paysan a fouillé la terre durcie par le froid, et le voici qui rentre dans l'isba. Les enfants sont rangés autour de la cheminée, où brûlent les branches sèches ramassées dans la forêt. L'eau bouillonne et chantonne mélancoliquement dans le samovar. L'icône attachée au mur est dévotieusement éclairée par la lueur tremblotante d'une petite lampe à huile. L'homme s'est assis sur les planches qui forment le lit. Il met sa grosse tête rude et chevelue entre ses mains. Il pense à sa condition misérable. De sombres pressentiments l'assaillent. Et il commence de geindre, de se lamenter, de chanter. Il se suggestionne et s'apitoie sur lui-même. Toute sa vie douloureuse se dresse devant lui. Les habitants de l'isba entonnent bientôt un chœur mélancolique et simple. Et cette musique leur est une morphine pour apaiser leur désespoir et délier leur souffrance.

Cette scène se reproduit, depuis les époques les plus reculées, de la mer Noire à la Baltique et de la Pologne à la glaciale Sibérie. Selon les latitudes, le caractère de ces chants s'est évidemment transformé. Dans le Caucase et la Crimée, ils sont allègres, héroïques, tendres et ensoleillés. Ils évoquent les magies de l'Orient et ses idylles embaumées. Dans le Nord, ils sont profonds et hardis, sombres et tragiques, comme les âpres paysages où ils s'élèvent et tournoient. De nombreux recueils nous donnent à cet égard des indications précises. Parmi ces recueils, l'on retiendra plus particulièrement ceux d'Antonovitch et Dragomanoff, de Trontowski, Kachine, Kircha Daniloff, Pratch, Balakireff, Rimsky-Korsakoff et Liapounoff. Comme on le voit, des artistes et de grands musiciens n'ont pas craint de se consacrer longuement à cet humble et minutieux travail, d'où ils devaient, d'ailleurs, tirer leurs plus généreuses inspirations.

Aussi bien, toute la musique slave contemporaine a trouvé ses sources, sa limpidité et son débit dans les chants populaires. Le compositeur n'a eu pour mission que de diriger le courant dans les directions qui lui semblaient les plus heureuses et les plus fécondes. Et, à considérer les résultats étonnants de ces humbles façons de procéder, l'on retiendra peut-être une leçon générale et hautement significative : le rôle du compositeur consistera ainsi et surtout dans cette tâche nationale de faire revivre les chants des aïeux et de donner des titres de noblesse aux mélodies du peuple. Œuvre sans doute restreinte et qui blessera certaines susceptibilités, mais qui puise, dans sa servitude volontaire et sa fidélité ardente, toute sa beauté sombre, toute sa vertu durable.

Il est donc particulièrement important d'étudier la chanson populaire russe, qui non seulement a donné naissance à toute la littérature lyrique slave et continue d'être sa nourriture la plus substantielle, mais qui renferme, aussi, dans ses formes primitives et ondoyantes et sa sincérité spontanée, toute l'histoire de l'âme slave.

Tyrannisé par des maîtres sauvages, en proie à toutes les vicissitudes morales et physiques, éternellement assailli par les hordes barbares venues du Sud, le paysan de ces régions mélancoliques n'a pu se confesser, se réconforter et même se révolter que dans les chants qu'il improvisait et dont il faisait part à ses familiers, qui les retenaient, les répétaient et les transformaient. Les Russes ont toujours eu le goût des confessions publiques. Ils aiment d'étaler leurs misères intimes et de déballer leurs plus noires préoccupations. La musique leur procure une sorte d'ivresse qui leur défait la sensibilité et les livre, candides, nus et soumis, à ceux qui les écoutent. De là que leurs chants sont les documents les plus véridiques, — infiniment supérieurs aux chroniques de leurs annalistes. M. Alfred Rambaud l'avait compris,

qui, pour établir les origines historiques du grand empire oriental, n'a pas hésité à se servir des seules sources authentiques à sa disposition : les chants populaires.

Cette ligne idéale sonore qui rend plus intense l'expression humaine et doit être, proprement, le jaillissement spontané du cœur, a été trouvée d'instinct par le peuple russe, alors que les autres musiciens, dont elle constituait la recherche la plus passionnée, erraient dans le dédale des rythmes et n'en rapportaient que des combinaisons trop souvent conventionnelles et insincères.

L'on divisera le cycle lyrique populaire en trois catégories : la chanson épique, la chanson familière et la chanson religieuse. La première célèbre les événements importants de l'histoire nationale et ses héros; la seconde se rapporte à la vie privée slave et décrit les cérémonies usuelles et les fêtes de l'année; enfin, la troisième, qui n'est pas la moins marquante, magnifie les croyances cultuelles et les légendes morales ou miraculeuses.

Le folk-lore épique évoque la vie primitive de la Russie encore païenne, au temps de la droujina et des petits tyrans, puis la constitution des confréries indépendantes des cosaques et leur dissolution. Toutes les aventures guerrières, les invasions barbares et les expéditions lointaines nous sont ainsi fidèlement rapportées, sur des thèmes graves ou joyeux. Nous suivons, phase par phase, les transformations de la Russie ancienne, son adhésion à la foi chrétienne, ses luttes contre les Tartares, les Turcs, les Polonais.

Le cycle familier a trait à l'enfance, aux fiançailles, à l'amour et à la mort. Une amertume aiguë, une désolation déchirante, se dégagent de ces berceuses et de ces plaintives romances.

Parfois aussi, l'on se réjouit aux fêtes de l'année : la Pentecôte, la Saint-Jean, Noël, le printemps, l'automne et le nouvel an. Des chœurs juvéniles et enthousiastes honorent ces solennités passagères. C'est ainsi que, le premier jour du printemps, les jeunes gens organisent des rondes au milieu des champs. La plus belle adolescente est choisie pour personnifier la douce saison nouvelle, et l'on danse autour de cette reine rustique, qui distribue à ses éphémères sujets des gâteaux de maïs, des fromages blancs et des confitures de légumes, de fleurs et de fruits.

Enfin, les chansons morales, satiriques et liturgiques forment la dernière partie de cette classification à larges plans. Elles nous redisent les mœurs et les traditions du peuple, tantôt avec une verve endiablée tantôt avec une résignation fataliste et éplorée.

Les manuscrits de ce folk-lore n'existaient point. Ce n'est qu'à la fin du XVIII[e] siècle et au commencement du XIX[e] que des musiciens s'avisèrent de les transcrire en des recueils fidèles et pathétiques. Les premiers de ces recueils sont ceux de Pratsch (1790) et de Daniloff Kircha (1804). D'autres plus complets suivirent. Mais des générations ininterrompues de bardes ambulants se chargeaient de les transmettre et de les répandre sur les vastes territoires de la Russie. Ces trouvères, encore que persécutés par la police, qui les traite en mendiants, n'ont point complètement disparu. Les joueurs de lyre, de viole et de bandoura se rencontrent encore dans les provinces éloignées. Et dans un récent congrès d'archéologie, tenu à Karkoff, sous le patronage de la comtesse Ouvaroff, l'assemblée émit le vœu que l'on protégeât dorénavant les Kobzars et qu'on leur laissât toute liberté pour exercer leur famélique et ancestrale profession.

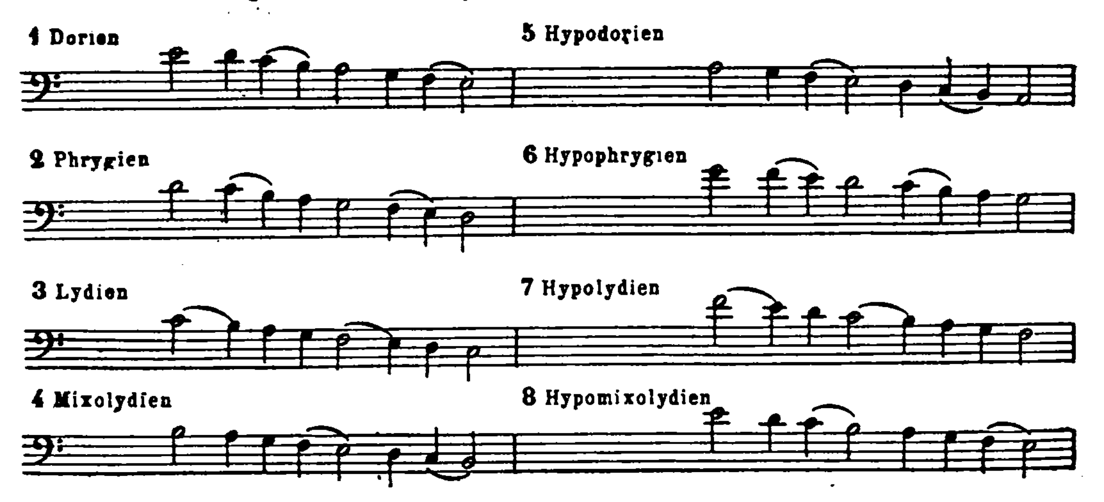
Le caractère général de ces lieder est un réalisme impitoyable, exaspéré, une exaltation frémissante de la sensibilité qui racontent, avec une force singulièrement persuasive, l'âme russe éperdue, naïve, insatiable et embrumée. Tout le génie de la race éclate, dans ces harmonies primitives, en révélations lourdement appuyées. L'on y discerne plus particulièrement un amour grave et passionné de la terre natale, d'autant plus violent que l'on y souffre et que l'on s'y meurtrit davantage. Là, tout est excès. Plus de contraintes ni de servitudes. Espoirs comprimés, ambitions déçues, révoltes refoulées, accusations, débâcles secrètes, joies retenues et subitement débordées, s'expriment en cantilènes insidieuses et séditieuses.

Au point de vue technique, la plus absolue indépendance modale et rythmique règne en ces harmonies populaires. Bâties sur les gammes anciennes, elles indiquent plus facilement toutes les nuances désirées.

La chanson populaire russe apparaît comme une vaste forêt, aux essences puissantes et intarissables, encombrée d'arbres séculaires et magnifiques qu'une discipline aristocratique n'a point étêtés. Ils sont si étroitement groupés que leurs branches vigoureuses s'enchevêtrent, s'entrelacent et fusionnent fraternellement, tandis que le vent s'insinue dans leur feuillage luxuriant et compose des musiques mystérieuses, furtives, sans cesse renaissantes et développées.

***

Pour mémoire, voici un tableau qui aidera le lecteur à s'orienter.



Afin d'éviter toute confusion, il est nécessaire de rappeler que, tirés d'une même échelle, les modes grecs et ecclésiastiques sont très différenciés par la place de la dominante, ce qui s'explique fort bien, puisque les gammes grecques sont des échelles descendantes, alors que les tons du plain-chant sont bâtis en montant.

Mais la question n'est effleurée ici que pour justifier certaines analyses.

La métrique grecque devra aussi être étudiée, car, si les exemples sont donnés avec la notation moderne qui emprisonne le rythme dans ses mesures pour en faciliter la lecture, il sera bon, à l'aide de documents, de ramener les chants populaires à leur première version, plus libre, plus large.

Il est vrai que, pour la musique, l'impression doit être synthétique afin d'être perceptible, alors que les arts plastiques, partant d'un point de vue analytique, demandent une symétrie d'une forme assez étroite pour avoir la possibilité de fixer la mémoire de l'auditeur, qui n'est arrêtée que fugitivement; toutefois la métrique grecque, d'une origine moins purement musicale que la mesure, n'apporte néanmoins à la musique aucune confusion par sa conception du rythme plus étendu et plus adéquat au mot.

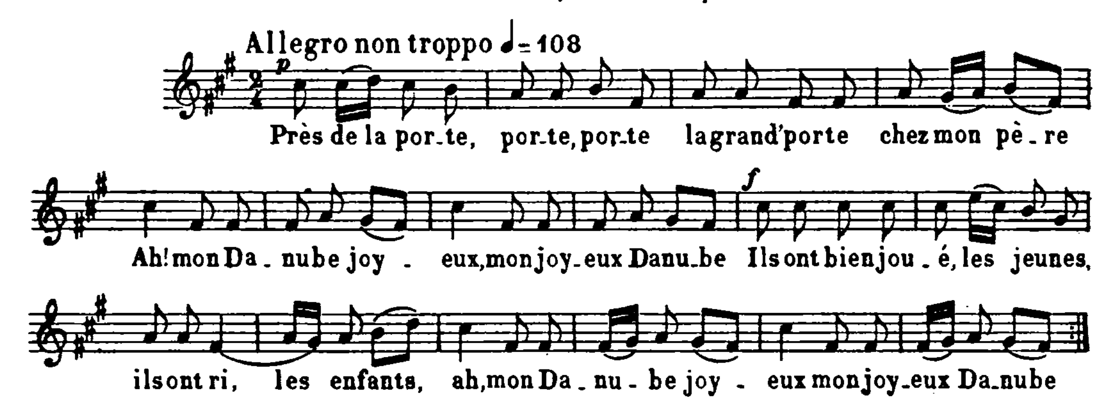
Etroitement solidaire du rythme poétique, le rythme musical antique a, de par les accentuations si nombreuses du langage, une variété et une richesse incomparables. La musique populaire en est la preuve vivante et troublante.

Les exemples cités seront nombreux : non pas qu'ils apportent chacun quelque chose d'entièrement nouveau, puisque leur « air de famille » est indéniable; mais ce n'est qu'en se pénétrant profondément de leur esprit que les œuvres modernes qui en découlent prendront toute leur signification.

Bien qu'il soit impossible d'espérer connaître complètement les mélodies populaires russes, on peut penser que l'admirable recueil de Balakireff en résume d'une façon définitive le sens général.

Des rondes, des chants nuptiaux, des chansons des rues, des chants de haleurs et des complaintes, tout cela est harmonisé par Balakireff avec une vérité, une couleur et une originalité frappantes.

Les rondes sont encore à classer, car les unes sont d'une vie exubérante, les autres fantaisistes, et certaines héroïques.



Dans le mode hypodorien, avec un certain balancement vers le majeur, l'entrain de ce thème est bien caractéristique; la coupe rythmique est charmante.



L'accompagnement de Balakireff soulignant chaque appui de la mélodie est une trouvaille!



Quelle verve et quelle bonhomie! Le mode hypophrygien ne saurait être mieux conservé.



Ici la modalité est difficile à fixer. Débutant en *si* (hypodorien), les arrêts sur *mi* donnent une allure d'hypophrygien dans le milieu, puis affirment le premier ton du plain-chant pour finir.



Très spéciale cette ligne qui ne dépasse pas la quinte. Le thème doit être vétuste, car plus on recule dans le passé, plus le champ mélodique est limité. L'espèce de monotonie volontaire de cette formule qui tourne sur elle-même est d'un grand caractère.

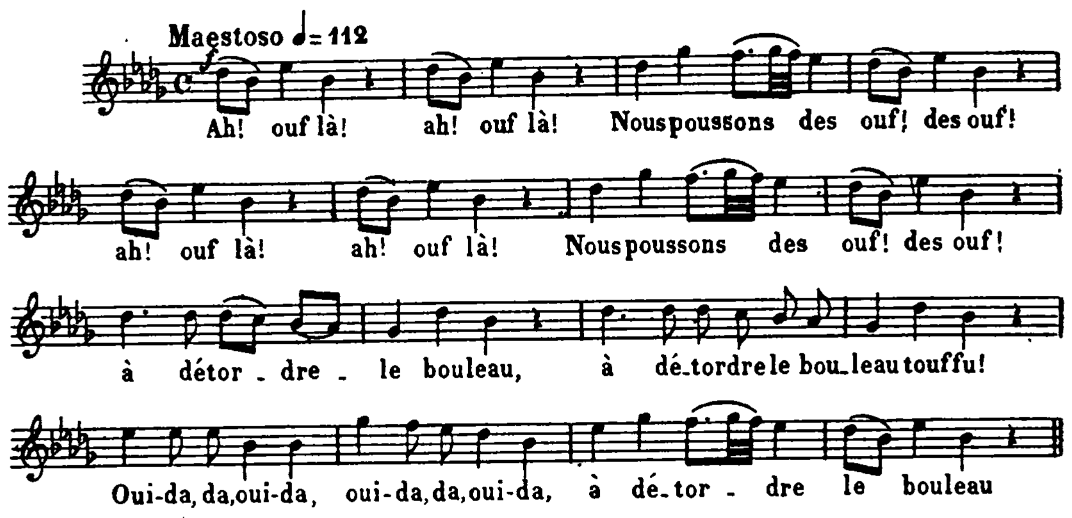


Balakireff a remarqué un des traits principaux de la compréhension harmonique de ses compatriotes en appuyant tout ce thème sur *fa*, qui, fondamentale d'abord, porte la tonalité de *ré* ensuite. L'espèce d'imprécision qui s'en dégage se retrouvera souvent par la suite.

1 à la Reprise 2 pour la Fin

ver - te marche,se pro-me- ne Un brave jeune hom-me noirs sourcils

Le premier membre de la phrase pourrait être pris comme hypophrygien, néanmoins le mode hypomixolydien est si prédominant que l'analyse le mettant seul en cause n'est pas impossible. De nouveau la coupe est très particulière, le début étant répété sans interruption avec un raccourci qui donne un groupe de sept mesures dont l'irrégularité est soulignée par la forme si nette des deux mesures qui le suivent : le temps « ajouté » avant la reprise est d'une souplesse étonnante. Peu de thèmes sont aussi rythmiquement originaux que ce dernier.



Celui-là est célèbre et d'une beauté profonde, d'une émotion poignante; son rythme volontaire et énergique est las, triste, morne et douloureux. Sa forme plagale, son milieu hypolydien de même que la fréquente répétition de l'anapeste ne sont pas sans augmenter l'intensité expressive de sa ligne mélodique, très pure d'ailleurs.

∴

Avec les complaintes, rien de formulaire, car toutes ont une expression différente, les unes abstraites, les autres concrètes, toutes variées, passant d'une menue histoire à des songeries où la tristesse invincible domine l'homme.

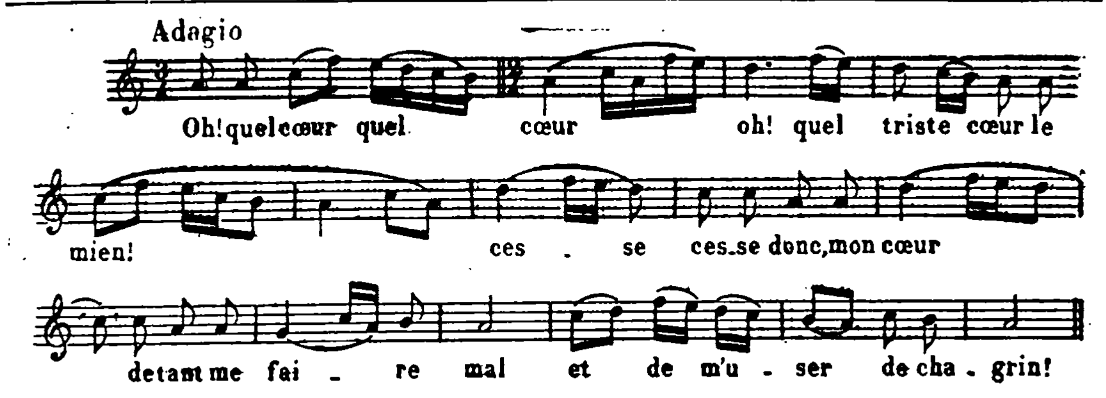


Dans le mode hypodorien avec le milieu hypophrygien, ce thème est marqué par la liberté mélodique la plus savoureuse, sa coupe rythmique n'est pas indifférente, deux membres de trois mesures, deux membres de deux mesures.

Très beau thème douloureux (hypodorien); tout y est intéressant, la ligne, le rythme.



Magnifique, ce thème est à la fois dans le premier ton du plain-chant et en *do* majeur, son dessin est imprévu; il est évident que la « mesure » en altère la beauté rythmique.



Que d'abandon, de douleur accumulée dans cette pauvre mélodie (second ton du plain-chant sans bémol); c'est bien l'expression d'êtres accoutumés à la souffrance.

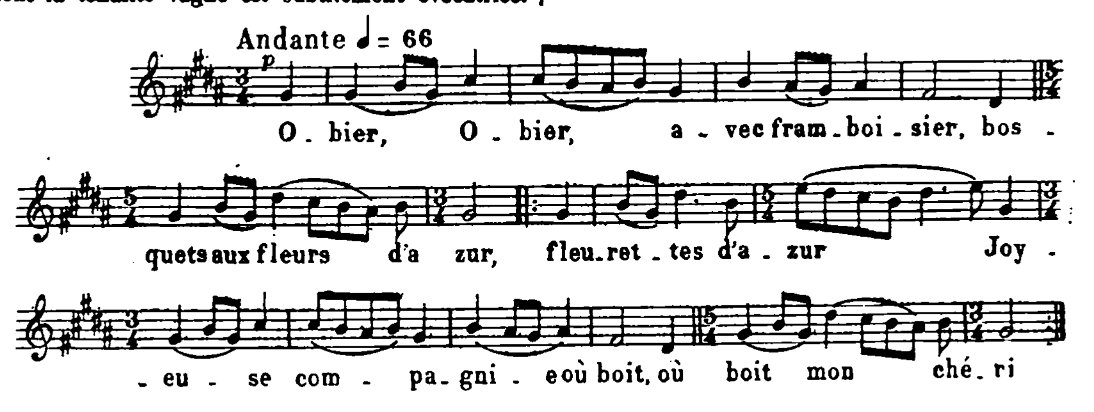


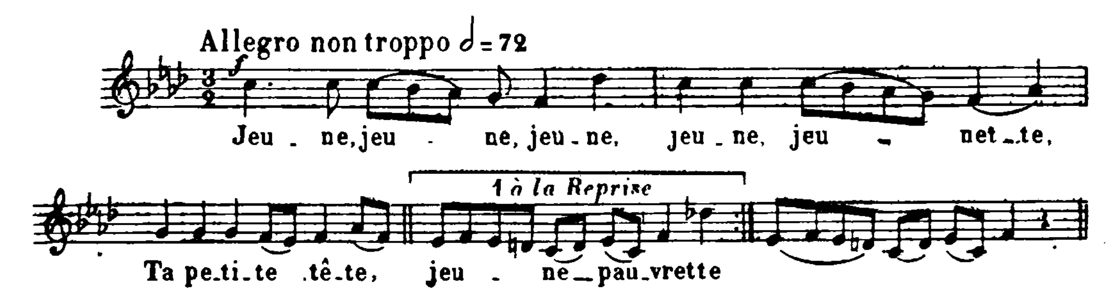
Ces deux chants de conscrit si opposés l'un à l'autre, mais tous deux si particuliers, sont à retenir à cause de leur tonalité.

Le premier, dans sa forme naïve et triste, balance entre le premier ton du plain-chant et *do* majeur; le second, plus allègre, moins expressif, est dans le mode hypophrygien.



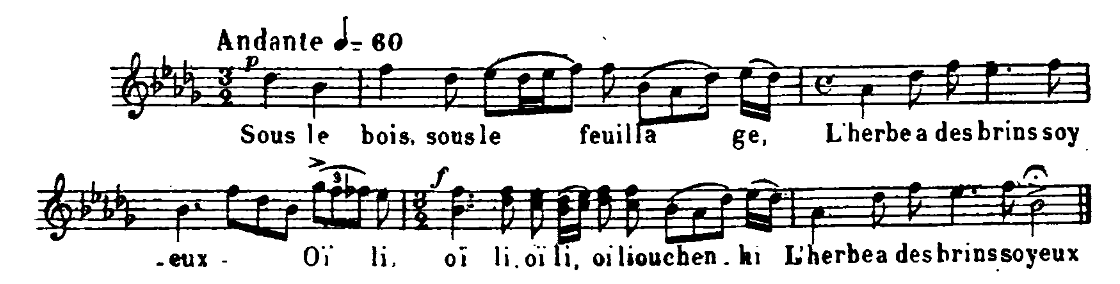
Il est impossible de n'être pas pris par le charme désabusé et un peu las de cette mélodie lente, souple, dont la tonalité vague est subtilement évocatrice. Majeur, hypophrygien, hypodorien aussi, son mode est flottant et inattendu.



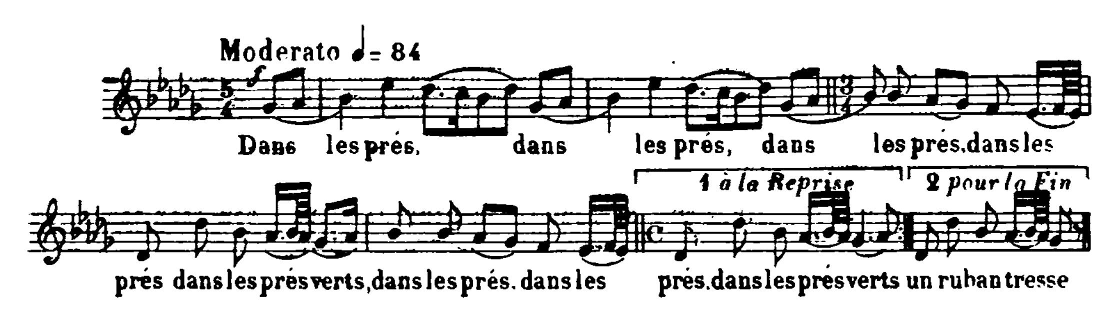


Ici se révèle la résignation du paysan russe; le rythme n'a pas l'insouciance des précédents thèmes.

Dans le mode hypodorien, la finale avec le *ré* bécarre (1er ton du plain-chant) est bien intéressante.



Le thème est magnifique dans sa liberté rythmique, dans sa richesse tonale. La tendance plagale est très accentuée, malgré le mode hypodorien, — les courbes vers le *la* bémol sont d'une grande beauté, — le chromatique n'est qu'un cri noté, sans aucune incursion dans la gamme orientale, mais l'idée en est fort curieuse.



La coupe rythmique par cinq temps avec l'anacrouse est typique.



En *mi* bémol majeur, ce thème qui finit dans le mode hypophrygien prend de ce fait un aspect infini de grandeur, vraiment très beau.

Les chants nuptiaux sont tour à tour poétiques ou humoristiques. En voici deux : le premier est un des types les plus originaux de ces chansons comiques; la tonalité en est très plagale; quant à son rythme, le prolongement final lui donne une mesure de sept temps qui est comme un rebondissement de sa dernière note.

Le second thème a des airs légendaires et une impression dont le rêve est profond.

Il est dans le mode phrygien. L'arrêt sur le *do* est magnifique, le rythme possède une nonchalance et un abandon délicieux, mais aucune remarque technique ne saurait en décrire l'émotion.

Allegro non troppo ♩= 108

Le caftan d'Ivan, un mois, sur lui, le diable l'a traîné — Oh! l'entends-tu, mon I_vanqu'en etc.

Larghetto ♪= 112

Point n'é_tait de vent, point n'é_tait de

vent, le voi - là souf - flant le voi - là souf - flant

Allegro vivo

est as_sis un beau gar_çon, oui sans é - pouse. libre en - cor,

sans é - pou - se libre en - cor. oui, son gouss_li sous son man_teau!

Voilà une chanson des rues où se retrouvent l'insouciance, la bonne gaieté rythmée et franche des rondes.

La forme mélodique, allant d'une quarte supérieure à une quarte inférieure de sa note pivot, qui est le *sol*, est originale; son mode (hypophrygien) est nettement défini, et son rythme un peu lourdaud garde une physionomie amusante.

* * *

Les chants de haleurs sont presque tous caractérisés par un rythme nuancé et comme élastique. Malgré leur vie souvent intense, une nostalgie semble les harceler, et leur terminaison, arrêtée sur une impression d'inachevé, ajoute à leur mélancolie.



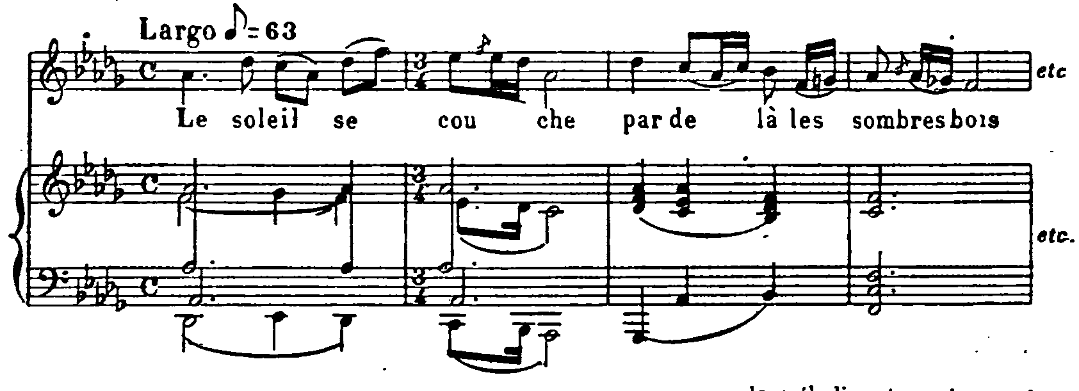
D'une belle tonalité bien plus hypodorienne que majeure, le rythme de cette mélodie est à remarquer.



Ici, la gamme hypodorienne est intacte, avec une tendance plagale toujours marquée; mais quelle trouvaille dans le rythme! un membre de quatre mesures, ensuite deux et deux mesures, de cinq et trois temps, trois et cinq temps, puis quatre mesures régulières, puis encore cinq et trois temps.



Evidemment, cette mélodie est moins purement ancienne que la précédente, mais elle est si douce d'expresion, et sa fin, mineure, est si caractéristique, qu'il n'était pas inutile de montrer que, en rapprochant de notre « Art », la mélodie populaire ne perdait point de sa personnalité.





Comment dépeindre l'horizon qui se déroule dans cette belle mélodie tonalement si riche? La nonchalance et le parfum oriental sont presque créés par l'adversité des modes qu'elle contient et qu'on peut y entendre.

Entre le mode hypophrygien, hypomixolydien, hypolydien même un peu, elle se meut tranquille et simple.

L'exécution que donnent les paysans russes de leurs chants est trop spéciale pour n'être pas relatée.

Les femmes ont toujours des voix privées de médium (de là des tessitures ou très aiguës ou excessivement graves); la respiration est absolument libre et ne se soucie pas des mots coupés en deux; des syllabes sont répétées, au gré de la fantaisie de l'interprète; enfin, commencés dans un mouvement assez lent, comme une roue qui se met difficilement en marche, les chants atteignent à une vitesse inouïe, se répètent sans répit, car sur un thème très court une longue histoire est racontée, et vers la fin avec une violente frénésie.

Généralement chantée d'abord par une seule voix, la mélodie est reprise en chœur; aucun recueil ne contient de ces ensembles, parce que la notation en est à peu près impossible. Une véritable polyphonie rythmique, parfois contrapuntique, tel est le résultat de ces improvisations.

Depuis quelques années, une nouvelle catégorie de chants populaires s'est créée en Russie : ceux que composent les ouvriers des fabriques.

En dehors de tout cela, il reste d'autres thèmes à découvrir, car la mine du folk-lore est inépuisable; mais par cet aperçu on comprendra sans doute le mot naïf et profond d'un vieux texte versifié : « Où avez-vous pris ces chants? Sont-ils nés dans la forêt, ou sont-ils tombés du ciel? »

INSTRUMENTS POPULAIRES ANCIENS ET MODERNES

La Russie a possédé de tout temps des instruments populaires et caractéristiques.

Les principaux instruments à cordes sont :

La *balalaïka*, la *domra*, le *gouslé*, tous à cordes pincées; les instruments à vent sont : le *chalumeau*, la *flûte*, la *jaléïka*, la *brelka*. Enfin les instruments à percussion sont : le *tambourin*, la *timbale* et les *castagnettes*.

La *balalaïka* est connue en Russie depuis la fin du XIIIe siècle. Elle comprend 3 cordes que l'on fait résonner en les pinçant avec les doigts de la main

droite, un peu comme la guitare. On l'accorde le plus souvent plus rarement ou encor. Au sud de la Russie, on trouve des balalaïkas à 4 cordes qui s'accordent ainsi. Les six premiers dessins ci-dessous représentent des balalaïkas populaires et un paysan jouant de cet instrument. Le n° 365 est une balalaïka moderne de M. Andréeff, un artiste dont nous reparlerons.

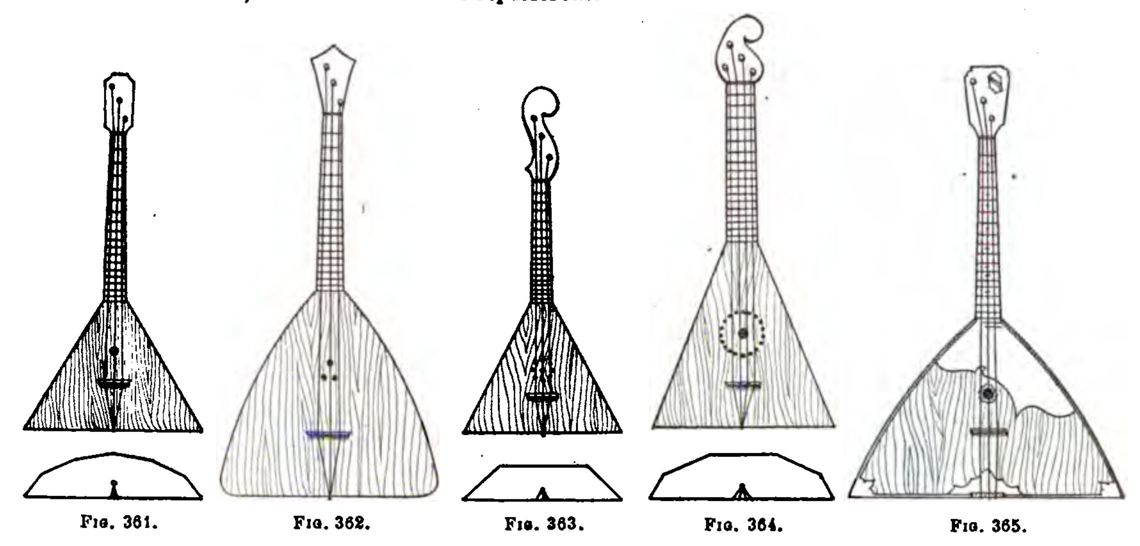


Fig. 361. Fig. 362. Fig. 363. Fig. 364. Fig. 365.

La *domra* a pénétré en Russie d'Occident au moment de l'invasion mongole au XIIIe siècle. Elle avait alors 2 cordes seulement, accordées ainsi



et se jouait avec un plectre. Le dessin n° 367 représente un joueur de domra russe du XVIIe siècle; le n° 368, une domra du XVIIIe siècle, et le n° 369 une domra du commencement du XIXe siècle, donc presque dire moderne. Dans l'ancienne Russie il existait des *domra* de différentes dimensions. C'est cet instrument qui, par suite de transformations,



Fig. 366. Fig. 367. Fig. 368. Fig. 369.

donna lieu, vers la fin du XVIIe siècle, à la naissance de la balalaïka.

Le *gouslé* est plus ancien. Il est connu en Russie depuis le IXe siècle.

Les plus vieux paraissent dérivés du kantelé finnois[1]; ils contiennent de 7 à 13 cordes de métal disposées en lignes divergentes; on joue en pinçant les cordes avec les doigts de la main droite, tandis que ceux de la main gauche font en quelque sorte office d'étouffoir en appuyant sur les cordes qui ne doivent pas résonner dans l'accord (fig. 371, 372 et 373).

Les *gouslés* grecs sont des sortes de psaltérions importés de Byzance au XIIe siècle et très répandus en Russie au XVIIe. Ils ont en général 24 cordes, qu'on fait résonner avec les doigts comme une harpe, en tenant l'instrument appuyé verticalement sur les genoux (fig. 374, 375). Ces instruments sont aussi

1. Voir Finlande.

appelés « simbirsky », parce qu'ils sont surtout répandus dans le gouvernement de Simbirsk. Enfin, il y a encore les gouslé-psaltérions allemands

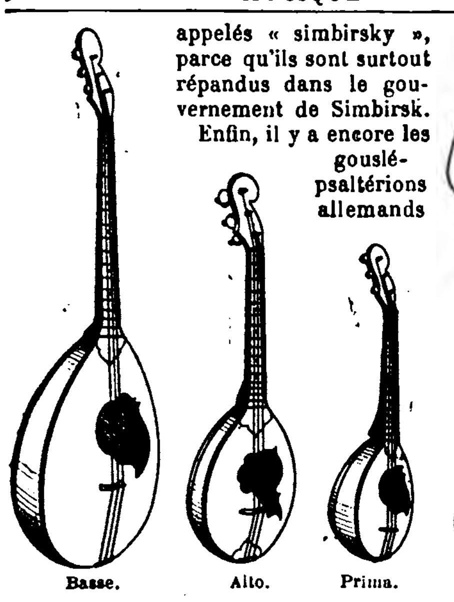
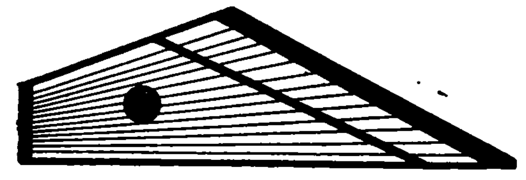


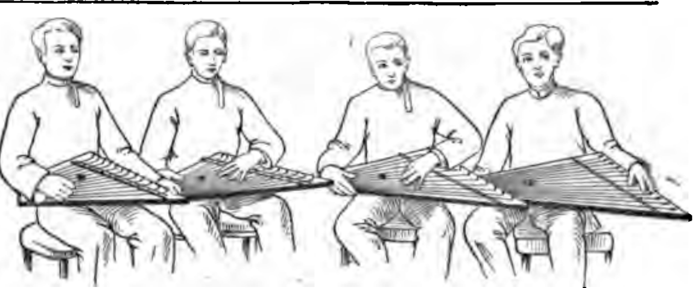
Fig. 370. — Domra moderne.

ou harpes penchées, connues en Russie vers la fin du XVIIe siècle. Ils sont devenus les instruments favoris du clergé. Les cordes de métal sont disposées en deux rangées : la rangée supérieure représente l'accord de la gamme diatonique de  jusqu'au  la rangée inférieure fournit tous les demi-tons de la gamme chromatique. Pour jouer, on place l'instrument horizontalement sur une table, ou le plus souvent sur des pieds fixés directement au gouslé, les cordes longues tournées vers le joueur, qui les touche avec les doigts des deux mains. Dans cette dernière forme, il a l'aspect d'une épinette sans clavier (fig. 376).


Fig. 371.
Joueur de gouslé ancien.

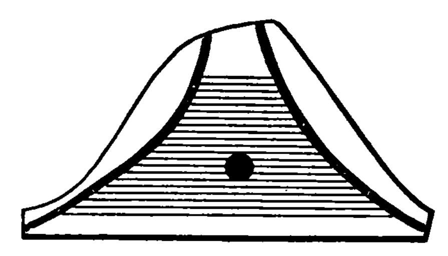

Fig. 372. — Gouslé ancien.

Il y a encore la *pandore,* connue aussi sous le nom de *bandoura,* qui est une sorte de luth et qui a pénétré en Ukraine par la Pologne au XVIe siècle. La pandore a plus de 20 cordes tendues le long de l'instrument et accordées à la gamme diatonique. Les joueurs de la pandore et de la lyre sont pour la plupart des aveugles; ils sont tous joueurs de profession


Fig. 373. — Quatuor de gouslés.

et forment une espèce de caste qu'on appelle « kobzars » — c'est-à-dire « joueurs de pandores » — et dans laquelle on distingue des maîtres et des élèves (fig. 377).

Le *torban* est une espèce de pandore, ou plutôt un luth basse, un théorbe qui a également pénétré par la Pologne en Ukraine; il se distingue de la pandore


Fig. 374. — Gouslé pour solo.

par le nombre des cordes et par une touche supplémentaire pour fournir les notes basses prolongées, sortes de pédales.

La *jaleika* est un instrument antique arien que les Slaves employaient pour les cérémonies funèbres. Le mot « jaluik » signifie tombeau; c'est une sorte de clarinette formée par la tige creuse d'un roseau ayant, dans sa longueur, quelques ouvertures qu'on ouvre ou découvre en jouant avec les doigts. D'un côté, il y a ainsi 4 ou 6 ouvertures, et on en fait quelquefois une septième sur le côté opposé, de telle sorte que la jaleïka peut produire les 7 sons de la gamme diatonique; quant aux altérations, on les obtient en fermant à moitié le trou correspondant aux sons qu'on veut reproduire.


Fig. 375. — Gouslé grec.

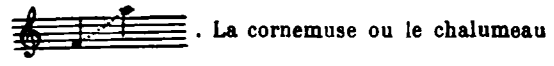
La partie que l'on met dans la bouche possède une embouchure qu'on appelle « pischtik ». Cette embouchure a la forme d'un petit tube avec une languette piquée dans toute sa longueur, ou bien cette baguette se découpe séparément et est fixée à l'aide d'un fil au-dessus de l'embouchure. Cette embouchure est bouchée avec de la cire, sinon l'exécutant la bouche simplement avec sa langue. L'extrémité opposée est ornée d'un pavillon en écorce de bouleau ou en corne de vache (fig. 379).

Il existe encore des jaleikas doubles qui ressemblent à certains instruments égyptiens et que l'on rencontre principalement dans les gouvernements de Riazan, de Vladimir et au Caucase. La figure 380 représente un Cosaque jouant d'une jaléika de cette espèce; ce sont deux jaléikas dont les tuyaux sont placés dans un même pavillon et dont les deux embouchures sont introduites en même temps dans la bouche de l'instrumentiste.



Fig. 376.

Perfectionnée selon les principes modernes, c'est-à-dire avec des clefs, et ayant en général l'aspect d'une clarinette, la jaléika porte le nom de brelka : c'est ainsi qu'on l'appelle dans le gouvernemeat de Tver. La brelka fabriquée par le Tchèque Guerlem contient l'étendue de la gamme chromatique de



. La cornemuse ou le chalumeau est l'instrument favori des Slaves.

Les instruments à percussion sont multiples. On distingue : le logki, le nacris, le tulumbas, qui est une sorte de tambour duquel on bat avec un petit fouet terminé par une bille de métal. La figure 381 représente cet instrument d'après une estampe du xv[e] ou xvi[e] siècle; enfin le tambour, qui ne diffère pas sensiblement des tambours des diverses nations.

Il existe encore en Russie un orchestre populaire de gousli et un autre de jaleikas à quatre registres, organisé par le paysan Smolensky.



Déjà, en 1888, M. Andreeff, qui était depuis plusieurs années un soliste célèbre sur la balalaïka, avait imaginé de réunir un ensemble de cinq de ces instruments.



Fig. 377. — Joueurs de pandore.



Fig. 378. — Bandoura du xv[e] au xvii[e] siècle.

Fig. 379. Jaléika.

En 1896, il fondait un orchestre composé exclusivement d'instruments populaires, sous le nom d'orchestre de la Grande Russie, et dans lequel il introduisait des domri et reconstituait l'ancien gouslé-psaltérion allemand ainsi que la brelka pour les faire figurer dans son orchestre.

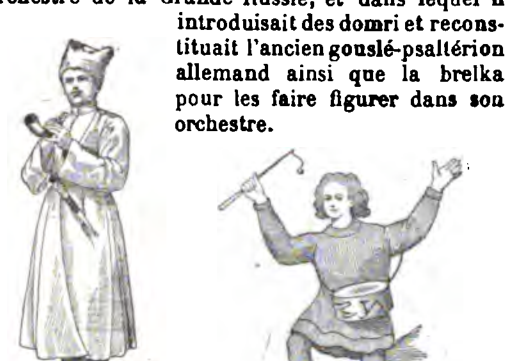


Fig. 380. — Joueur de jaleika double.

Fig. 381. — Tulumbas, tambour à fouet.

Il fut aidé dans cette fondation par un érudit professeur, M. Nicolas Ivanovitch Privaloff, membre de la *Société musicale de l'Université impériale de Moscou*, qui dirigeait lui-même une société d'amateurs, et nous lui devons beaucoup de renseignements sur les instruments populaires.

LES ORIGINES DU DRAME LYRIQUE RUSSE

Le spectacle que nous offre l'art musical russe, d'abord dans sa lenteur rampante, puis dans son splendide et brusque couronnement, est une exégèse esthétique d'une certitude infaillible et d'une limpidité fascinante. Il prodigue des leçons singulièrement impérieuses qui composent, à nos yeux, la grammaire d'art essentielle et pure.

Les musiciens russes auront eu ce bonheur de nous livrer uniquement des chefs-d'œuvre nationaux issus du peuple et qui y retournent. La destinée du talent musical est, en Occident, patricienne, et ses manifes-

tations les plus hautes semblent surtout réservées aux âmes d'élite. Les Slaves ont réconcilié toutes les castes dans l'amour de la musique, et leurs productions s'adressent à toutes les sensibilités, ont un retentissement dans les cœurs les plus humbles et les plus altiers. Leurs œuvres plongent leurs racines dans le tuf sentimental du peuple. Dressées selon le formalisme savant des hautes classes, elles demeurent en contact toujours étroit avec les aspirations anonymes de la foule. Par là elles constituent les expressions les plus libérées et les plus sûres de la race entière. Les partitions ont ainsi jailli du sol même comme des fleurs violentes qu'une équipe de jardiniers érudits et fervents a fait s'épanouir selon des méthodes vigoureuses et récentes.

L'école nationale ruthène nous apporte ainsi l'évangile artistique secret de tout musicien ambitieux de se survivre et de se répercuter. Il doit être, d'abord, le représentant docile et averti d'un peuple entier et dissoudre sa personnalité dans celle de son pays.

Encore faut-il que le compositeur — ce nom n'est-il d'ailleurs pas symbolique? — sache les coutumes de ses ascendants qu'il engerbera, et soit imprégné des traditions lyriques les plus authentiques et les plus dépouillées qu'il fera revivre. Les races occidentales se transforment en se pénétrant. Sous la lourde couche des apports étrangers, il faut s'efforcer de découvrir les permanences nationales.

Les musiciens slovènes n'ont pas eu besoin de se consacrer à ces investigations difficiles. Ils ont trouvé, à portée de leurs mains, le trésor, religieusement préservé de toute atteinte, d'un folk-lore inépuisable. Et le caractère résolument national a persisté dans les grandes partitions de l'école russe, dont l'originalité inhérente et concentrée ne s'effacera plus. En sorte que lorsque nous avons tenté d'analyser la chanson populaire slave, nous avons déterminé, en un certain sens, la conception, la force et la portée de toute la musique russe.

Si l'on consulte le folk-lore en question, on constate très rapidement que la musique instrumentale et vocale a existé, dans ces régions, aux temps les plus reculés de l'histoire. Telles légendes célèbrent les flûtes, les gouslés et les cors merveilleux dont les appels font surgir de terre des armées et entraînent forêts et montagnes dans des rondes fantastiques.

Des musiciens de profession jouent déjà un rôle dans les chansons de geste qui exaltent les *bogatyrs*, — ces héros du IXe et du Xe siècle.

Un usage émouvant de jadis voulait que l'on mît dans les tombes, parmi d'autres objets, les instruments de musique qui avaient appartenu aux morts.

Dans son *Histoire de la musique russe*, M. Berzowski rapproche ingénieusement les anciens musiciens slaves que l'on dénommait *Skomorok* (bouffons histrions), des *Meistersinger* d'outre-Rhin. Et il semble bien que Rimsky-Korsakoff ait voulu corroborer cette opinion lorsque, dans son prestigieux *Sadko*, il met en scène ces *Skomoroks*, rééditant le pieux geste wagnérien des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*.

On ignore encore l'étymologie exacte du mot *Skomorok*. On n'a pas même pu établir avec précision les origines de ces trouvères. Venaient-ils de Byzance, où des troupes d'acteurs, de chanteurs et de danseurs étaient chargées autrefois de divertir les invités des festins impériaux? Des manuscrits anciens nous rapportent que des musiciens slaves étaient engagés par l'empereur Constantin Porphyrogénète. Dès le VIe siècle, les chroniqueurs grecs nous disent la passion des Ruthènes pour la musique.

Sur les murs de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiew, bâtie, dit-on, au XIe siècle, on peut admirer une fresque émouvante et naïve où des musiciens sont représentés. Les uns jouent de la flûte, d'autres soufflent dans des trompettes, d'autres encore manient des instruments à cordes dont les formes rappellent assez bien celles de la harpe et de la guitare. Le personnage qui joue de la flûte et celui qui entre-choque des cymbales ont des attitudes souples et alertes de danseurs.



Fig. 382. — Joueurs de gouslés anciens.

Outre les gouslés, l'on peut retrouver de cette époque des instruments comme le goudok, sur lequel on tendait trois cordes que faisait vibrer un archet. Deux cordes — accordées en quinte — servaient à accompagner la mélodie dominante jouée sur la troisième corde.

Des instruments à vent existaient déjà également : la jaleika, la sopilka, la svirel, de nombreuses variantes de la doudka.

Dès l'introduction du christianisme en Russie, les moines grecs s'émurent du goût violent qu'avaient les Slaves pour la musique. Les Skomoroks furent persécutés, et le chant, considéré comme une invention diabolique, fut interdit.

Au moyen âge, l'Eglise proscrit la musique profane. Le folkloriste Afanasieff décrit une vieille peinture murale sur laquelle étaient tracés les supplices réservés aux musiciens dans l'enfer. M. Albert Soubies, dans son *Histoire de la musique russe*, nous dit qu'au XIe siècle, l'on reprochait au tsar Swatolspolsk, le Maudit, barbare et débauché, d'avoir le « vice » de la musique. Les hommes n'osaient plus chanter. Ce n'est que dans les forêts oubliées ou les villages lointains que les paysans angoissés psalmodiaient timidement, à voix basse, leurs mélodies préférées.

Fig. 383. — Goudok.

Le clergé tout-puissant poursuit les Skomoroks et les menace d'amendes et de peines corporelles. Et le peuple lui-même en vient à mépriser ces bardes qu'il avait jadis honorés.

Lorsque les Tartares plient sous leur joug de férocité ces douces populations, les prêtres proclament que c'est le châtiment céleste de « leurs fêtes diaboliques ».

Ces maîtres sauvages du pays eurent cependant

une influence incontestée sur la musique populaire. Les Tartares importèrent en Russie la *domra*, qui devait devenir plus tard la *balalaïka*. Les harmonies gémissantes et nostalgiques, le goût de la féerie et des richesses orchestrales semblent venus aussi des envahisseurs.

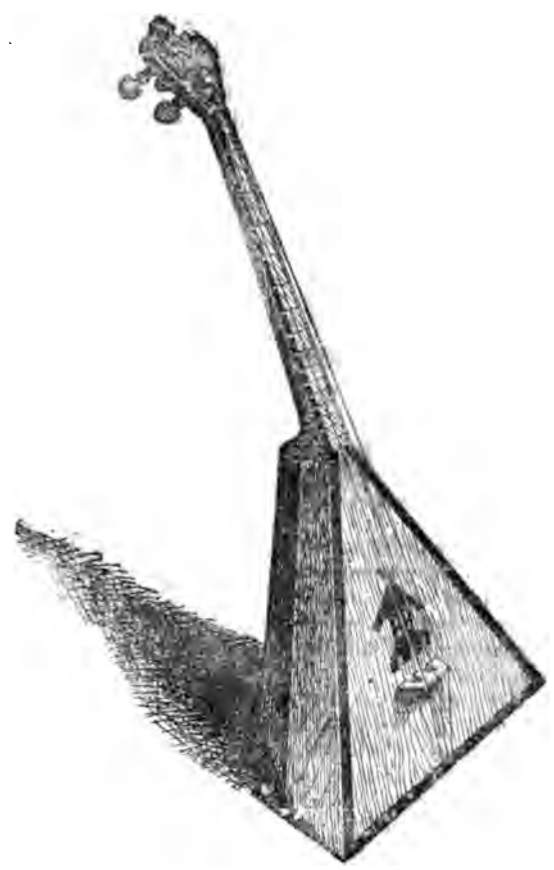


Fig. 384. — Balalaïka.

Au XVIe siècle, la persécution se fait plus active. Des ukases prohibent la musique. Le patriarche Joseph fait saisir tous les instruments qui se trouvent à Moscou et dresse un bûcher sur la place publique. Seuls, quelques Allemands et le boyard Romanoff refusent de livrer ceux qu'ils ont en leur possession. Et un chroniqueur ecclésiastique de l'époque écrit avec une sombre fureur : « Le silence est rétabli sur toute la terre russe. » Tristes temps où, parmi tant de vicissitudes, les malheureux et les déshérités n'avaient pas même cette humble consolation de chanter, de danser ou simplement de se plaindre.

Mais le règne de Pierre le Grand approche. Les arts intéressent déjà quelques familles nobles et jusqu'à l'entourage du tsar. Une femme, la tsarine Sophia, sœur de Pierre le Grand, compose des mystères qu'elle fait représenter devant son frère Théodore. Pierre le Grand joue devant ses courtisans du tambour pour faire admirer sa virtuosité. Il transforme les Skomoroks en musiciens à l'européenne et enrôle des maîtres allemands qui, à coups de bâton, inculquent aux chanteurs du tsar les principes de la musique. Aux sons bizarres et lourdement appuyés de cet orchestre improvisé, les familiers de l'empereur dansent. Il ne s'agit pas encore de musique. Ce sont des « bruits » pour donner de l'entrain aux fêtes de la cour.

A l'étranger, Pierre le Grand avait entendu, maintes fois, d'excellentes exécutions musicales. Mais il affirmait n'y avoir pris aucun plaisir. Dans les premières années du XVIIIe siècle, il vint à Paris. Il assista aux fastueuses représentations de l'Opéra. Des artistes en renom lui proposèrent de se faire entendre à Saint-Pétersbourg. Il repoussa leurs offres.

Les nobles ne voulaient pas, en général, faire d'études musicales. Parfois, des serfs étaient astreints à cet enseignement, afin de divertir les seigneurs et les hôtes qu'ils conviaient dans leurs demeures. Néanmoins, de grandes dames élevées en Suède, les princesses Cantémir et Tcherkaski, la comtesse Golovine, interprétaient sur leurs clavecins les gavottes et les menuets à la mode.

Des ambassadeurs étrangers organisaient des concerts d'orchestre. Et, peu à peu, la société russe y prenait goût. Mais ces séances étaient coupées d'étranges intermèdes qui frappaient tant l'esprit des auditeurs que leur souvenir nous en est encore demeuré. Ainsi, sous Catherine Ire, le page de l'ambassadeur suédois imitait le rossignol, et l'horloger Fuster jouait des airs sur des cloches de cristal, à la grande satisfaction des spectateurs de marque qui encombraient les salons diplomatiques.

Ce n'est qu'en 1722 que fut levée l'interdiction qui pesait sur la musique populaire. Des réjouissances publiques purent être organisées autour des couvents et des paroisses aristocratiques qui devaient, d'après des prescriptions inflexibles, être entourés d'un vaste cercle de silence et de mort.

Le roi de Pologne Auguste III envoya, en 1730, à l'impératrice Anna Ivanovna, à l'occasion de son couronnement, une troupe d'opéra allemande, conduite par le kapellmeister Kaiser. L'opéra bouffe italien jouissait alors en Europe d'une vogue éclatante. Plusieurs spécimens en furent représentés devant la souveraine et sa cour. Ces auditions plurent infiniment à l'impératrice, qui chargea Kaiser de recruter une troupe d'opéra permanente. Parmi les artistes engagés, Anna Ivanovna distingua le bouffon Pedrillo, qui, à son tour, obtint de la tsarine la mission de former en Italie une compagnie de chanteurs pour la cour de Russie. Cette nouvelle troupe, dirigée par le maëstro Araja, débuta, par une œuvre du même Araja, *l'Albiazzare*. L'orchestre de l'Opéra, composé de quarante musiciens, quatre orchestres militaires et les chœurs de la cour prirent part à cette représentation. De 1735 à 1763, Araja fit jouer dix-sept opéras inédits, qu'il avait composés spécialement pour le théâtre impérial. La plupart de ces ouvrages étaient chantés en italien. Rarement on les traduisait en russe.

Le premier livret d'opéra écrit en russe par Soumarokoff et intitulé *Céphale et Procris*, fut confié, en 1755, à Araja et monté, non sans succès, sur la scène de la cour. Mais Valkoff fut le fondateur de l'opéra russe. Le 27 novembre 1756, il fit représenter *Tanioucha ou l'Heureuse Rencontre*, dont le livret était de Demitrevski. L'œuvre n'avait, à la vérité, aucun caractère national, encore que le musicien y eût intercalé quelques airs populaires. La facture en était italienne. Aussi bien, la musique ne jouait en ces sortes d'ouvrages qu'un rôle secondaire. On ne prêtait d'attention qu'aux péripéties de l'intrigue, et le librettiste s'attirait seul la considération des spectateurs.

L'introduction de chansons populaires dans les musiques symphoniques ou scéniques date du règne

d'Elisabeth Petrovna. Razoumovski, favori de l'impératrice, jouait de la pandore et aimait à interpréter, d'une voix d'ailleurs fort belle, les airs populaires de la Petite-Russie, d'où il était originaire. Pour se ménager l'appui de l'influent Petit-Russien, les compositeurs étrangers se servirent complaisamment de thèmes populaires russes. Sur ces thèmes, le violoniste Madonis écrivit une suite et deux symphonies. Araja incorpora des chants populaires dans ses partitions, et le maître de ballet, Fusano, les utilisa pour ses divertissements chorégraphiques. De là sortit le style russo-italien, fade et dilué, qui devait régir la musique slave durant la première moitié du XIXe siècle, et qu'après tant de conflits, Michel Glinka allait définitivement expulser de la scène russe.

La musique transalpine ne devait cependant pas être détrônée encore. Lorsqu'ils ne pouvaient entretenir des troupes d'opéra italien, les grands seigneurs russes en formaient avec leurs serfs, auxquels ils enseignaient le répertoire romain. Le public délaissait assez souvent l'opéra. La compagnie de Locatelli, qui parut en 1757 à Saint-Pétersbourg, ne put y donner ses représentations que grâce à une subvention impériale. Au bout de peu de temps, Locatelli lui-même fut obligé de plier bagage. L'affluence des musiciens étrangers continuait néanmoins dans la capitale slave. Ils composaient pour le théâtre de la Cour des opéras, des oratorios, des mélodies. De nobles dilettantes faisaient venir de loin des chanteurs illustres pour donner aux soirées théâtrales plus d'élégance et d'éclat.

Vers cette époque, un événement humble d'apparence, mais dont la signification n'échappera pas aux artistes, est toutefois à signaler : un corniste tchèque, Marech, eut l'idée de constituer un orchestre de cors de chasse. Chargé de réparer les cors qui appartenaient au prince Narichkine, le jeune exécutant formait une sorte d'orgue vivant avec les cors de chasse, dont chacun ne donnait qu'une note. Les cornistes pouvaient ignorer la musique. Marech ne leur demandait que de compter les pauses. On imagine les sonorités graves et rondes de cet orchestre improvisé, qui d'ailleurs ne devait pas avoir d'influence sur l'école lyrique slave.

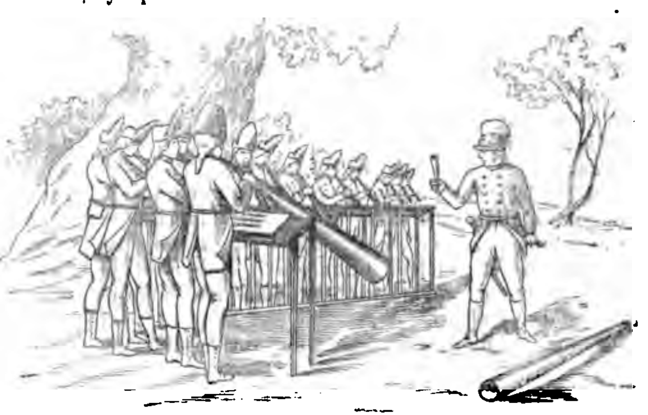


FIG. 385. — *Orchestre de cors russes*, selon une ancienne estampe.

Voici deux exemples des morceaux que ce singulier orchestre était capable d'exécuter. On devine la



difficulté qu'il y avait à obtenir la précision nécessaire. Il fallait réellement avoir affaire à des serfs, à des esclaves, si l'on songe que chaque instrumentiste ne pouvait émettre qu'un seul son; mais encore fallait-il que ce son fût placé au temps voulu. L'effet d'ensemble devait rappeler la sonorité d'un jeu d'orgue, avec, en plus, la faculté d'enfler ou de diminuer les sons. La portée d'un tel ensemble instrumental s'étendait, dit-on, à six kilomètres[1].

Bien qu'elle n'aimât point la musique, — elle l'avoua maintes fois, — l'impératrice Catherine la Grande appela au théâtre de la cour les plus célèbres musiciens étrangers, qu'elle payait largement. A l'occasion de son avènement au trône, on représenta l'*Olympiade* de Manfredini, dirigée par l'auteur en personne. Le maëstro vénitien Balthazar Galuppi, le Napolitain Traetta, le compositeur maître de ballets Angionini, succédèrent à Manfredini. Galuppi forma un élève, Bortnianski, qui devait briller dans la musique religieuse russe.

Pendant dix-huit ans, de 1776 à 1794, Paesiello régna sur la scène du théâtre impérial. Sarti décida Potemkine à fonder à Ekatérinoslav un Conservatoire de musique éphémère. Enfin, après l'Espagnol Martini, le doux et précieux Cimarosa fit entendre, de 1789 à 1792, ses compositions délicatement enguirlandées de vocalises.

Quelques compositeurs français séjournèrent également à la cour de Catherine II, mais leurs ouvrages, d'une tenue déjà plus sérieuse, ne purent faire concurrence à l'opéra-bouffe italien sautillant et léger.



Fig. 386.

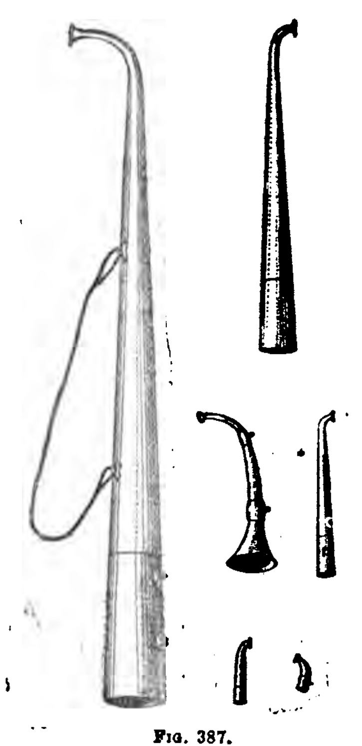


Fig. 387.

Lesconcerts symphoniques n'intéressaient pas encore les auditeurs pétersbourgeois.

1. Nous donnons ici un deuxième dessin d'un orchestre de cors russes, dans lequel on voit plusieurs de ces instruments, les plus volumineux, supportés par des sortes de chevalets. Les plus grands de ces instruments pouvaient avoir jusqu'à 12 pieds de long, tandis que les plus petits ne dépassaient pas quelques pouces. Voici quelques-uns d'entre eux avec les détails de leur stucture où l'on remarquera que l'embouchure se présentait de côté.

Un orchestre venu de Vienne en 1762 n'obtint aucun succès.

Le comte Alexis Orloff tente de remettre à la mode les danses et les chansons populaires. Une troupe d'opéra russe se forme. Son répertoire est composé de traductions. Elle crée également des ouvrages dus à des Slaves issus du peuple, qui avaient fait leur éducation musicale. Le chef d'orchestre du théâtre Mécloks de Moscou composa une trentaine d'opéras sur des livrets fournis par Ablessimoff, Kryloff, Kapirist et l'impératrice elle-même. *Aniouta* (1772) et le *Meunier* attirèrent l'attention sur Fomine. Matinsky donna bientôt le *Bazar*. Tous ces ouvrages à la vérité n'étaient nationaux que d'apparence. Les mélodies populaires y étaient étrangement travesties à l'italienne, le dialogue remplaçait le récitatif, les ensembles étaient rares, et l'instrumentation primitive.

Bérézowski et Bortnianski veulent relever la musique religieuse tombée en décadence. Khandochkine, fils d'un serf tailleur, publie quelques morceaux pour violon. Kozlovski fait retentir l'hymne patriotique : « Tonne, foudre de Victoire. »

Un mouvement d'une importance capitale s'affirme alors : à la fin du xviiie siècle, Pratsch, Klioutcharoff, Cbichkine, Daniloff Kircha, recueillent les vieux airs nationaux, les harmonisent pieusement et les répandent dans le public.

C'est sous le règne de Catherine II que l'enseignement musical fit son apparition sur les programmes d'études scolaires. Un orchestre d'étudiants se forme à l'université de Moscou. En 1779, cinquante élèves de l'Orphelinat suivent le cours d'un professeur de musique nommé Knipper. Plusieurs d'entre eux devaient devenir plus tard des chanteurs qui illustrèrent la scène russe. Le premier Conservatoire théâtral de Saint-Pétersbourg date de la même époque.

Mais le tsar Paul Ier, qui, par principe, supprimait tout ce que sa mère avait établi, arrêta l'introduction de la musique étrangère et interdit l'enseignement lyrique dans toutes les écoles que les jeunes nobles ne fréquentaient pas. C'est lui cependant qui appela à la direction du théâtre impérial le Vénitien Cavos, qui vécut en Russie de 1795 à 1840 et ne contribua pas peu au relèvement du répertoire lyrique. Cavos écrivit même plusieurs partitions sur des livrets russes : la *Légende d'Ivan Soussanine*, que Glinka reprendra avec génie, tente déjà Cavos, qui en fait une manière de vaudeville moral et épique. Un autre ouvrage de Cavos : *Lesta ou la Roussalka du Dniéper*, transporta d'admiration le public ignorant d'alors. D'autres noms de musiciens nous sont demeurés : Titof, auteur de *Diévichnik, Possidielki, Yam* et du célèbre quadrille *le Vieux Péché;* Alabieff (1802-1852), Varbamoff (1801-1851), Gourileff (1802-1856). Le comte Vielgorki (1788-1856) eut une influence particulière sur le développement de la musique russe. Il était d'une famille d'artistes; c'était à son père, violoncelliste de marque, que Beethoven avait dédié ses trois quatuors sur des thèmes russes. Son frère était un exécutant prestigieux; il légua un admirable stradivarius à Davidoff. Berlioz appelait la maison des Vielgorski le « petit temple des Beaux-Arts pétersbourgeois ». Le comte Vielgorski publia quelques mélodies gracieusement affectées. Il se fit le protecteur des véritables artistes et propagea d'excellente musique étrangère.

L'on a longtemps considéré Michel Glinka comme

le disciple de Vertovski, qui vécut de 1799 à 1866. Pour se convaincre de l'inanité de cette assertion, il suffit de revoir certaines partitions de Vertovski : *Pan Tvardorski*, *Vadein ou Douze Filles normandes* ou encore le *Tombeau d'Askold*, abondent en mélodies faciles, brillantes parfois, et d'une facture encore italienne. Aussi bien, Cavos était chargé de l'orchestration de ces ouvrages. Vertovski, peu familiarisé avec les traités d'harmonie, était incapable de ce travail. Et il paraît inattendu de faire de ce musicien inculte le maître du compositeur de la *Vie pour le Tsar*, dont la technique impeccable soutenait, avec tant d'éclat, l'invention originale et puissante.

En somme, ces tentatives toutes platoniques et asservies à l'italianisme ne faisaient prévoir en rien l'admirable floraison de l'art lyrique russe du siècle dernier. Selon la tradition médiévale que nous avons rapportée plus haut, la musique avait été enterrée, comme l'étaient les instruments qui avaient appartenu aux morts.

Nous ne savons, en vérité, s'il ne faut pas se féliciter du sommeil, prolongé pendant des siècles, de la musique russe. La résurrection n'en fut que plus haute et plus impressionnante. Cette indifférence lui était une gangue qui la préservait de toute atteinte grossière et effrontée. Les persécutions dont elle fut l'objet ne servirent qu'à aviver sa flamme secrète, comme des vents qui renforcent un incendie. Le métal précieux du chant populaire gît, durant des siècles, dans les souterrains mystérieux, pur de tout alliage mondain. Le génie seul a pu découvrir l'emplacement du trésor. Et d'admirables artisans l'ont ensuite transformé en bijoux, harmonieusement ciselés, qui éblouiront à jamais les fervents de la musique.

GLINKA

Voici le père de la musique russe moderne. Au moment où sévissait partout la fallacieuse copie italienne, il a le courage d'être sincère avec lui-même et fidèle aux traditions de sa patrie. Tandis que d'autres se satisfont des courbes imparfaites et conventionnelles de la sèche et artificieuse mélodie transalpine, il chante, avec une rare sensibilité, la nature et crée le paysage musical.

De la longue théorie de musiciens esclaves de l'italianisme lyrique qui, depuis des années, défilaient sur la scène impériale, lui seul s'est détaché pour venir à la lumière.

Il imposa, d'un geste décidé, la pantelante et généreuse partition de la *Vie pour le Tsar*.

Il ne présentait point une œuvre servilement plaisante ni patiemment ordonnée. Il n'avait pas emprisonné son rêve en des architectures maniérées et trompeuses. Fervent et naïf, il exprimait avec une enthousiaste conviction le songe musical qui hallucinait sa jeunesse.

Par l'originalité de ses conceptions, par les expressions hardies et véhémentes qui lui sont chères, par l'étrange passion qui enflamme ses harmonies, Michel Glinka propose à notre attention la première grande personnalité de la musique slave.

L'auteur de *Russlan et Ludmila* s'est donné la mélancolique mission de chanter ses ancêtres, dont les longues ombres glissent sur ses poèmes. Il évoque leurs fantômes et écoute religieusement leurs colloques mystérieux. Leurs sentiments et leurs grâces lui sont restitués par les chants populaires. C'est pourquoi il s'en inspire.

Michel Ivanovitch Glinka naquit, le 20 mai (1er juin dans le calendrier occidental) 1804, dans le domaine de Novospasskoë (gouvernement de Smolensk). Son père, de noblesse moyenne, après avoir servi avec le grade de capitaine dans l'armée, ainsi que le voulaient les traditions familiales, se retira dans ses terres, parmi les mille serfs qui lui étaient soumis. Il avait quelque penchant pour la musique et écoutait sans déplaisir l'orchestre qu'avaient formé ses paysans. C'est dans ces exécutions sommaires que le jeune Glinka trouva ses premiers ravissements lyriques et fut marqué à jamais pour la musique.

D'une nature maladive, l'enfant fut confié aux soins exclusifs et tremblants de sa grand'mère, qui l'éleva avec une fiévreuse sollicitude, dans une sorte de serre chaude maternelle. Cette vigilance vétilleuse et compassée exaspéra la nervosité dont Glinka souffrit toute sa vie. Le garçonnet était timide et docile. Il lisait longuement les livres saints et s'attardait aux offices ecclésiastiques, dont la pompe sévère le séduisait.

Les *Mémoires* de Glinka nous donnent, sur cette enfance, des détails précieux et charmants. Il nous rappelle combien les carillons des cloches émerveillaient sa sensibilité neuve : « J'écoutais avec avidité, écrivait-il, ces sonorités fortes, et me montrais habile à imiter le sonneur sur deux bassines de cuivre. »

A l'âge de dix ans, après la mort de sa grand'mère, il revint chez ses parents. Là, il fut admis à l'audition d'un quatuor de Crusell, exécuté par l'orchestre de son oncle. « Cette musique, nous dit-il, produisit sur moi une impression indéfinissable, un véritable enchantement. Je restai après, toute la journée, dans un état fébrile, plongé dans une douce langueur que je ne pouvais m'expliquer. » Le lendemain, son professeur lui reprocha de ne pas prêter assez d'attention à ses leçons et d'être troublé encore par le concert de la veille.

» Que voulez-vous, répliqua l'enfant, la musique, c'est mon âme! » Et nous lisons encore dans les *Mémoires* de Glinka : « De ce jour date mon amour passionné pour la musique. L'orchestre de mon oncle devint pour moi la source intarissable des plus vifs plaisirs. Lorsqu'on jouait des danses, je prenais un violon ou une petite flûte et j'accompagnais l'orchestre. Mon père me grondait de ne pas danser et me reprochait de négliger nos hôtes, mais à la première occasion je revenais auprès des musiciens. Pendant le souper on jouait ordinairement des chansons russes transcrites pour deux flûtes, deux clarinettes, deux cors de chasse et deux bassons. Ces sons d'une tristesse si particulière me charmaient infiniment, et peut-être ces airs entendus dans mon enfance furent-ils la première cause de ma prédilection pour la musique populaire. »

L'instruction du petit Michel fut d'abord assez négligée. Une gouvernante était chargée de surveiller ses études ainsi que celles de sa sœur Ludmila. A treize ans, il entra à l'Institut pédagogique des nobles, à Saint-Pétersbourg, et y fut un élève assidu à l'enseignement écrasant qui y était donné. Il apprit ainsi six langues! Il était particulièrement attiré par les mathématiques, la zoologie et la géographie. Après cinq années, il quitta le pensionnat si affaibli qu'on

dut l'envoyer faire une cure au Caucase. Ainsi la destinée le poussait dans les milieux où florissait, avec les plus pures essences, la mélodie orientale, dont le parfum lui laissa un trouble impérissable.

Glinka avait déjà étudié le piano sous la direction de Field et de Carl Meyer, et le violon sous celle de Böhm. Il prenait aussi des leçons de chant. Il était doué d'une voix exquise de ténor. Mais il ignorait encore les complexes principes de l'harmonie et du contrepoint.

Clementi, Moschelès, Cramer, étaient alors à la mode, et leur virtuosité décadente et maniérée triomphait des premiers balbutiements de la muse nationale. Les grands maîtres de la musique étaient encore inconnus à Glinka, qui n'avait assisté qu'à des représentations d'opéras ou de ballets de second ordre. Ses timides essais de composition, qui datent de 1822, indiquent assez son inexpérience.

Revenu du Caucase, il s'installe en 1822 à Novospasskoë, et, guéri, il se consacre avec ardeur à l'étude de la musique. Il y dirige l'orchestre de son oncle et interprète des symphonies et des ouvertures classiques dont il se pénètre et dont il admire la tenue et la science instrumentale. Jusqu'en 1825, ses compositions ne marquent, cependant, aucun progrès dans la réalisation de sa personnalité; de celle-ci, il ne prend conscience qu'après un voyage en Italie.

Les médecins lui avaient recommandé de partir pour l'Italie. Il y séjourna trois ans. En 1830, il arriva à Milan, où Bellini et Donizetti étaient en pleine gloire. Influencé par leurs ouvrages, il produit quelques pièces d'une inspiration tout italienne. Mais son tempérament simple et vibrant se refuse bientôt à ces nourritures trop apprêtées. Est-ce la nostalgie de la patrie lointaine, la solitude de l'exil, qui le révèlent à lui-même? Tout d'un coup, il saisit la destinée pour laquelle il est né. Il comprend la tâche qu'il se doit d'accomplir : *écrire en russe pour les Russes.* Il quitte l'Italie pour l'Allemagne. A Berlin, il rencontre, en la personne du célèbre théoricien Siegfried Dehn, un maître incomparable. « Il est hors de doute que je dois beaucoup plus à Dehn qu'à tous mes autres maîtres, écrit-il. Non seulement il réussit à ordonner mes connaissances, mais aussi mes idées sur l'art. Depuis que j'ai reçu ses leçons, je n'ai plus travaillé en tâtonnant, mais en pleine conscience de ce que je faisais. Il ne me tourmentait pas en m'imposant un système inflexible, et chacune de ses leçons me découvrait quelque chose de nouveau et d'intéressant. »

Glinka entend *Fidelio*, et, après une audition du *Freyschütz*, se prend d'une admiration frénétique pour Weber. Il rêve d'écrire un opéra où « ses chers compatriotes se sentiraient chez eux », et écrit à l'un de ses amis : « L'important est de bien choisir son sujet. De toute manière, il sera exclusivement national. Et non pas seul le sujet, mais aussi la musique. Je veux qu'à l'étranger on ne me prenne pas pour un présomptueux qui se pare, comme le geai, des plumes d'autrui. » Sans envisager encore l'ensemble de l'œuvre prochaine, il compose le thème qui devait servir à l'ouverture de la *Vie pour le Tsar* et une mélodie qui allait être la romance de Vania.

En 1834, Glinka est appelé à Novospasskoë par la mort de son père. Peu de temps après, il repart pour Moscou, de là pour Saint-Pétersbourg. Il s'y éprend d'une jeune fille de dix-sept ans, Maria Petrovna Ivanovna, et l'épouse l'année suivante. Dans la capitale, il fréquente l'élite artistique de la société. Chez Joukowski, alors précepteur du tsarevitch, il se lie avec Pouchkine, Gogol, le prince Wiasemski, le comte Vielgorski. Il leur fait part de ses ambitions. Et Joukowski lui suggère le sujet de l'opéra « national » dont il semble préoccupé : c'est l'histoire d'Ivan Soussanine, humble serf des Romanoff qui sacrifia sa vie pour sauver le nouveau tsar élu par les Russes.

Glinka se mit, avec une passion haletante, à l'œuvre. Joukowski avait écrit les premières scènes du livret, dont la suite fut confiée au secrétaire du tsarewitch, le baron de Rosen. Ce dernier travaillait trop irrégulièrement, au gré du musicien, qui avait établi le plan du drame et en avait arrêté les péripéties essentielles. La musique de certaines scènes fut ainsi prête avant le texte du baron de Rosen, qui se vit obligé d'y adapter tant bien que mal ses vers.

C'est pendant la confection enivrée de sa partition que Glinka entendit pour la première fois la *Septième Symphonie* de Beethoven. Il en reçut un tel choc qu'il revint comme en délire. « Beethoven! Beethoven! » répondit-il avec égarement aux questions inquiètes de sa fiancée. « Maria Petrovna était mauvaise musicienne, » ajoute simplement Glinka en relatant cette scène.

En avril 1835, Glinka se maria. A Novospasskoë, où il revint pour travailler en paix à son opéra, il souffrit de l'incompréhension et de l'indigence intellectuelle de sa femme. Il l'aimait. Mais il s'en sépara pour se consacrer plus entièrement à son art.

La *Vie pour le Tsar* est achevée en 1836. Tous les amis de Glinka s'intéressent à l'œuvre et prodiguent des conseils dont le compositeur tient compte avec une docilité patiente et résignée. Mille obstacles s'opposent à la représentation de la *Vie pour le Tsar*. Mais, grâce à l'intervention désintéressée du Vénitien Cavos, chef d'orchestre du Théâtre Impérial, l'ouvrage est enfin mis à la scène le 27 novembre (10 décembre) 1836. L'attitude de Cavos est d'autant plus généreuse que lui-même avait fait représenter un opéra dont le héros n'était autre qu'Ivan Soussanine.

La *Vie pour le Tsar* obtint un triomphe. Il fut de courte durée, hélas! Les représentants de la haute société pétersbourgeoise, tous esclavagistes, s'émurent de cette glorification des serfs. Après l'enthousiasme des premiers jours, des critiques s'élevèrent. L'acte polonais provoqua des commentaires peu obligeants. « Musique de moujick! » s'écrièrent les aristocrates. Bientôt on retira l'œuvre du répertoire. Après l'affranchissement des serfs, la *Vie pour le Tsar* devait être reprise avec un succès qui ne se démentit plus et qui, aujourd'hui, dure encore.

Glinka ne toucha point de droits d'auteur sur les premières représentations de son ouvrage. Mais le tsar, admirateur passionné du compositeur, le nomma maître de la chapelle impériale. Il prit possession de ce poste le 1er janvier 1837 et mit son activité et son intelligence à discipliner les chœurs impériaux, dont il contribua, en grande partie, à relever le niveau artistique.

Au lendemain de la première représentation de la *Vie pour le Tsar*, Glinka écrit cette lettre, d'un optimisme exquis et d'une sensibilité rare dans la reconnaissance qu'il vouait à ses collaborateurs :

« Très chère maman,

« La soirée d'hier a vu se réaliser mes désirs, et mes longs efforts ont été couronnés du succès le plus éclatant. Le public a accueilli mon opéra avec un

enthousiasme extraordinaire; les acteurs ne s'en tenaient plus de ferveur, et ce qu'il y a de plus flatteur pour moi, c'est que Sa Majesté l'Empereur m'a mandé dans sa loge, m'a pris la main, m'a remercié et s'est longtemps entretenu avec moi; le prince héritier, l'impératrice, la grande-duchesse Maria Nicolaévna m'ont aussi dit les choses les plus flatteuses sur ma musique. Il faut rendre à Guédéonoff cette justice, qu'il a monté mon opéra avec infiniment de goût et de luxe. »

Et voici le bilan de ses bénéfices, qu'il établit quelques semaines après la création de son ouvrage :

« Les avantages que m'a rapportés jusqu'ici mon labeur sont les suivants :

« *a*) La bienveillance de l'Empereur et son magnifique cadeau en échange de la dédicace de l'opéra. La bague que j'ai reçue est formée d'une topaze entourée de gros brillants dont l'eau est magnifique : elle vaut 3,500 ou 4,000 roubles. On en pourra faire un superbe fermoir pour Macha (Mme Glinka).

« *b*) La gloire. Tous d'une seule voix me reconnaissent comme le premier compositeur de Russie; et de l'avis des connaisseurs, je ne suis pas indigne d'être compté parmi les bons, de manière absolue.

« *c*) Le surlendemain de la première représentation, les principaux d'entre les sénateurs m'ont fait dire par mes amis, que je pouvais considérer l'affaire comme finie, qu'elle sera immanquablement décidée en ma faveur. Et ainsi mes sons auront réalisé ce que ne purent obtenir jusqu'ici ni les prières ni les autres moyens de persuasion. »

Hélas! Glinka ne devait pas longtemps garder ses illusions. Nous avons vu comment la carrière de la *Vie pour le Tsar* fut momentanément arrêtée par la cabale aristocratique. D'autre part, sa modestie et sa discrétion lui défendaient d'alimenter personnellement la réclame qui se faisait autour de son nom. Plusieurs artistes de l'époque lui avaient offert un banquet intime, et, au dessert, Pouchkine lut un impromptu en l'honneur du compositeur. Jouant avec le nom de Glinka, qui en russe signifie argile, il dit, avec un humour fort apprécié des convives : « Notre Glinka n'est pas de la *glinka*, mais de la porcelaine. » Le musicien ne sut pas tirer tout le profit de cette publicité tapageuse. Peu à peu il rentra dans l'ombre, et l'on n'entendit plus que rarement parler de lui.

Glinka accomplissait, cependant, une révolution éclatante et dont les répercussions allaient être infinies sur l'art musical de son pays et l'art musical tout entier. Il y a quelques années, M. Bourgault-Ducoudray, durant un des cours qu'il professait sur l'*Histoire de la musique dramatique*, dit très justement :

« Nos jeunes compositeurs feront bien d'aller s'inspirer, non à la source de Wagner, qui a poussé la musique scientifique à ses dernières limites, mais à la riche école russe, qui a puisé à la source intarissable de la chanson populaire. La *Vie pour le Tsar*, voilà le modèle que nous devons avoir devant nos yeux; car, bien que nous soyons une démocratie, nous ne possédons pas encore en France de drame lyrique national, de même que nous ne possédons pas un drame littéraire national. »

Il y a là une indication qui peut être pour nous-mêmes l'une des sources les plus fécondantes et les plus riches. Et M. Bourgault-Ducoudray citait cette phrase oubliée de Saint-Marc Girardin : « Qu'on sorte le dernier paysan de son isba et qu'on le conduise au théâtre voir jouer l'œuvre de Glinka : il reconnaîtra avec émotion, il verra vivre devant lui l'image de cette patrie dont il a, au fond du cœur, l'amour inné. »

Il est toujours dangereux de rechercher des significations politiques et humanitaires dans les chefs-d'œuvre artistiques. Mais, outre son intérêt musical incomparable, la *Vie pour le Tsar* ne laisse pas d'avoir une portée sociale, enveloppée, mais qui, à la réflexion, découvre un courage, une générosité, une indépendance des plus rares. Et ce n'est peut-être pas en vain que les nobles russes s'émurent d'un triomphe qui avait à sa base l'amour du peuple et de la liberté humaine.

Glinka se rendait-il véritablement compte du prolongement politique de son ouvrage? C'est assez probable. Il fréquentait alors l'élite intellectuelle de la nation, dont les représentants les plus autorisés devaient à jamais s'illustrer dans l'histoire sociale slave, par leur affirmation des libertés individuelles et leurs protestations contre l'esclavage des serfs.

La *Vie pour le Tsar* n'est donc pas seulement un événement capital dans la musique. L'œuvre de Glinka est aussi une date dans l'histoire de l'humanité.

Tous ces renforts inattendus venus à l'opéra de Glinka devaient, à l'époque, lui être plus préjudiciables qu'utiles. Mais le musicien ne se décourage pas. Il a encore foi dans sa mission.

Aussitôt, Michel Glinka songe à écrire une nouvelle partition. Le prince Chakowski lui conseille de s'inspirer du poème de Pouchkine, *Rousslàn et Ludmila*. Pouchkine, lui-même, devait écrire le livret, lorsqu'il fut tué en duel en 1837. Glinka traça le plan de son second opéra, dont il composa le poème avec la collaboration discordante et compliquée de ses amis Konkolnik, Bakhtourine, Chirkoff et Guédéonoff. L'intrigue est, pour le surplus, fort maladroitement développée. Hanté par le souvenir féerique du *Freischütz* et d'*Obéron*, Glinka essaye de parer son drame de ce mystère et de cette magie qui déconcertent déjà chez le jeune maître allemand.

Malgré des discussions conjugales qui énervent sa volonté, — il se sépare, à cette époque, d'avec sa femme, — Michel Glinka est en pleine possession de son génie. Il travaille avec une lucidité, une autorité étonnantes, et donne dans *Rousslan et Ludmila* toute la mesure de sa force créatrice et de sa saisissante personnalité.

Au printemps de 1842, l'ouvrage était terminé et entrait aussitôt en répétitions au Théâtre Impérial. Mais à la veille de la première représentation, — qui eut lieu le 27 novembre 1842, — la principale interprète tombait malade. Une débutante la remplaça, et le public accueillit froidement *Rousslan et Ludmila*, qui était pourtant, à n'en pas douter, le chef-d'œuvre du compositeur.

Glinka ne se consola que difficilement de cet échec immérité. Il n'avait cependant pas perdu confiance. « Ton Micha, écrivait-il à sa sœur, sera compris dans vingt-cinq ans, et *Rousslan* dans un siècle! »

Il quitte Saint-Pétersbourg. Auprès de sa mère et de sa sœur, il mène une existence paisible et nonchalante.

En 1844, il vient à Paris et se lie d'amitié avec Hector Berlioz. Celui-ci fait entendre, aux Concerts du cirque des Champs-Elysées, des fragments de la

Vie pour le Tsar, et la critique loue généralement le talent puissant et coloré du novateur russe.

En mai 1845, Glinka partit pour l'Espagne. Il réalisait ainsi « un rêve de sa lointaine jeunesse ». « L'originalité des mélodies locales, écrivait-il, me fournira d'appréciables ressources, d'autant plus que ce champ n'a pas été exploité jusqu'ici. En outre, ma fantaisie effrénée ne saurait se passer d'une donnée précise. »

De la péninsule ibérique il rapporte sa célèbre *Jota aragonaise* et sa pittoresque et embaumée *Nuit d'été à Madrid*.

Il revient en Russie en 1847, séjourne à Varsovie, où il écrit pour orchestre sa verveuse et trépidante *Kamarinskaïa*. Il renonce à la composition jusqu'en 1852 et veut repartir pour la France. Il s'arrête à Berlin, y fait connaissance de Meyerbeer, arrive à Paris et ne peut, à cause de sa santé chancelante, poursuivre son voyage jusqu'en Espagne, où il désirait retourner.

En 1854, Glinka revient en Russie, après avoir commencé un poème symphonique sur *Tarras Boulba*, qui devait rester inachevé. Sa renommée attire à lui une cohorte de jeunes musiciens, parmi lesquels on distingue déjà Dargomyjski et Mili Balakireff.

Sur un livret du prince Chakovski, *la Bigame*, Glinka veut écrire une nouvelle partition. Il s'en décourage. Et, comme mystérieusement averti de sa fin prochaine, il décide de se consacrer à la musique religieuse. Avec une admirable humilité, il retourne à Berlin demander des conseils à Dehn. Il revoit Meyerbeer, qui organise un festival de ses œuvres à la cour. Le succès en est éclatant.

En sortant du palais, où il venait d'avoir la plus profonde joie de sa vie, Glinka prend froid et s'alite. Quelques jours après il meurt, exactement le 15 février 1857. Son corps fut ramené à Saint-Pétersbourg et inhumé au couvent de la Trinité de Saint-Alexandre Newski.

Des mélodies, un sextuor à cordes et un quatuor furent publiés après sa mort.

Ainsi disparut, à l'âge de 53 ans, le premier grand musicien slave. Il ne laissait que deux œuvres scéniques importantes, mais d'une empreinte ineffaçable et d'un enseignement lourd de conséquences. La voie était tracée aux maîtres qui allaient suivre.

Lorsqu'on songe à l'époque où furent composées la *Vie pour le Tsar* et *Rousslan*, on ne peut s'empêcher d'admirer l'audace novatrice de cet art frémissant, diapré et national. Sans doute, de-ci, de-là, quelques italianismes subsistent encore. Mais quelle instrumentation polychrome, quelle odeur troublante de terroir, quelle transparence cristalline et surtout quelles perspectives dévoilées!

Glinka écrivait au hasard, sans méthode apparente, emporté par les rafales d'une existence trop éparse, douloureusement affaiblie par la maladie. Son œuvre se ressent peut-être de cette inconstance et de ces fluctuations. L'incertitude et la crainte ne lui laissent pas de sécurité dans la conception. Parfois même il désespère et aimerait de revenir en arrière. Mais son génie le tourmente sans cesse. Les défaites sont rares.

A la fin de sa vie, il veut encore apprendre. Ses partitions, d'une liberté d'invention inconnue jusqu'alors, aux rythmes souples et fantasques, aux chatoiements étincelants, ne l'ont point satisfait. Sans doute, elles pouvaient être plus complètes, plus assurées, mais non moins fécondes. Elles marquent les premières étapes glorieuses de la plus belle conquête de la musique moderne. Glinka est l'artisan immortel d'une renaissance héroïque et passionnante de l'art sonore.

L'œuvre de Glinka.

La rouille du temps accentue toujours les défauts du monument, dont elle estompe la forme, amoindrit les reliefs et détruit l'harmonie générale; seules, les œuvres enfantées par le génie admirablement discipliné échappent à sa morsure et renferment des beautés éternelles.

Lorsqu'on lit tout l'œuvre de Glinka, on est choqué de prime abord par l'abus de formules élimées, et cette impression est si vive que l'originalité puissante du musicien de la *Vie pour le Tsar* semble vaine. Mais si la pensée se reporte à l'époque où furent écrites les compositions de Glinka, l'on demeure confondu devant les trouvailles caractéristiques et personnelles qu'elles contiennent, et l'on s'en émerveille.

Jusqu'au commencement du XIXe siècle la musique russe était un art inerte, nous allions dire inepte.

Elle était comme un champ stérile. Un ouvrier patient et inspiré laboura cette terre rude et sèche, y fit dériver l'eau fraîche et abondante du folk-lore.

La génération qui a suivi celle de Glinka doit toutes ses vertus à cet ardent pionnier. Et ce n'est pas amoindrir le mérite des *Cinq*[1] que de les considérer comme des descendants directs du grand aïeul qu'est Glinka.

Avant que d'étudier, que d'analyser la technique de ce novateur clairvoyant et hardi, il convient de dégager brièvement la signification de son art et d'en montrer le rayonnement.

Le premier, Glinka fut un compositeur russe. Le premier, il puisa dans le folk-lore de son pays, dont les mélodies se déroulent ainsi que de somptueuses écharpes d'Orient. Lui aussi, il se rendit compte que, selon l'expression de Voltaire, « les Italiens avaient cessé de penser depuis qu'ils chantaient », et ses *Mémoires* nous apportent la preuve de cette assertion.

« Mon travail de composition ne marche pas bien. J'ai eu beaucoup de peine à m'approprier le *sentiment brûlant italien*, comme ils appellent la sensation du bien-être, fruit d'un organisme normal sous le bienfaisant soleil du Midi. Nous, habitants du Nord, nous sentons autrement : les impresssions, ou nous laissent insensibles, ou nous tombent profondément dans l'âme. Nous ne connaissons que la gaieté violente ou les larmes amères. L'amour aussi est toujours uni pour nous à la tristesse. Il n'y a aucun doute que notre chanson triste est un enfant du Nord, et peut-être nous vient-elle un peu de l'Orient. La chanson orientale reste triste jusque dans la joyeuse Andalousie. »

C'est sous le ciel d'Allemagne qu'il conçoit la réalisation d'un « ouvrage national ».

« Je t'ai écrit, dit-il à sa femme, pour la dernière fois de l'Italie, d'où tu as dû recevoir plusieurs lettres. J'ai quitté ce joyeux pays sans grand regret, car à la fin je me suis dégoûté de cette vie bruyante et animée. La faute en est entièrement à moi. J'avoue, modestie à part, que j'ai rencontré beaucoup de personnes que j'ai aimées, et que j'ai reçu d'un grand nombre d'entre elles les attentions les plus délicates et les plus flatteuses auxquelles un artiste

1. Voir page 2515.

puisse prétendre. Je me souviens de la *Norma*, mais actuellement je dirige mes pas vers le Royal Palace pour me laisser enchanter par le *Freischütz*. Chaque jour je travaille avec Dehn et je passe la plus grande partie de mon temps à mettre en pratique ses leçons. Je ne resterai pas longtemps ici et j'attends avec impatience le moment de rentrer en Russie pour t'embrasser...

« J'ai un plan dans ma tête, mais l'instant n'est peut-être pas encore venu d'en parler, et lors même que j'aurais le courage de te le communiquer, je redouterais de voir une expression de méfiance sur ton visage. D'abord, je dois te prévenir que tu me trouveras très changé. Tu seras fort étonnée sans doute en découvrant en moi beaucoup plus que tu ne pouvais attendre lors de mon séjour à Saint-Pétersbourg... Dois-je tout dire?... Il me semble que je peux présenter à notre scène ma grande composition; si ce n'est pas un chef-d'œuvre, ce que je suis le premier à proclamer, tout de même ce ne sera pas trop faible. Que diras-tu de cela? Le plus difficile, c'est de trouver un bon sujet. Je veux qu'il soit absolument national, et non seulement le sujet, mais aussi la musique. Je veux que mes chers compatriotes se sentent chez eux dans mon œuvre, et qu'à l'étranger on ne me prenne pas pour un ambitieux. Je crains de t'ennuyer par la description de choses qui sont encore en germe. Qui sait si je trouverai en moi assez de force et de talent pour accomplir ce que je conçois? »

En avril 1834, il entreprend la composition de son drame *Ivan Soussanine*, qui, sur l'ordre de Nicolas Ier, fut ensuite appelé *la Vie pour le Tsar* (l'empereur s'était offusqué de ce que le titre d'une pièce portât le nom d'un moujick).

Au même titre que Tourgueneff, Pouchkine, Gogol, Glinka fut donc le rédempteur de l'âme russe, et il trace la route aux épaisses frondaisons que suivirent Rimsky-Korsakoff, Borodine, Balakirew, Moussorgsky.

L'œuvre de Glinka est nombreux et divers; il comprend :

La Vie pour le Tsar; Rousslan et Ludmila; quatuor à cordes; sextuor pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et basse; trio pathétique pour piano, clarinette et basson; *la Jota aragonesa; Une Nuit d'Eté à Madrid; Kamarinskaja; le Prince Kholmsky;* valse-fantaisie pour orchestre; trot de cavalerie; capriccio sur des thèmes russes; plusieurs fugues; la Séparation nocturne; des polkas, des mazurkas; le Rossignol; des polonaises; deux variations sur un thème de Mozart; 9 *Mollars*, thème écossais varié; une cantate; plusieurs pièces posthumes revues par ses disciples.

Les deux ouvrages de théâtre de Glinka, *la Vie pour le Tsar* et *Rousslan et Ludmila*, sont de beaucoup ses partitions les plus significatives; toutefois *Une Nuit à Madrid* marque dans l'histoire musicale une date importante, car à travers le prisme de la pensée slave elle reflète l'Orient bizarre, aux arabesques étrangement enlacées, dont s'inspirèrent plus tard tant d'artistes, qu'ils fussent russes, français ou espagnols.

« La Vie pour le Tsar. »

Le livret.

L'action se passe au commencement du XVIIe siècle. Antonida, fille du paysan Soussanine, attend le retour de son fiancé Sabinien, qui est allé se battre contre les Polonais. Ce dernier revient sain et sauf et demande à Soussanine que son mariage soit célébré sans retard. Le père ne veut pas entendre parler de noces tant que sévira la guerre et que la Russie sera sans tsar. Le jeune homme lui apprend que la Russie est victorieuse et que Michel Romanoff a été proclamé empereur de toutes les Russies. A cette nouvelle, le vieux moujick ne se possède plus de joie et ordonne que soient hâtés les préparatifs du mariage.

Au second acte, le général commandant l'armée polonaise exalte avec éclat, dans son palais situé à quelques verstes de Moscou, les victoires de son roi Sigismond. Mais la fête est troublée par l'arrivée d'un messager qui annonce que les boyards ont refusé de reconnaître pour tsar le fils de Sigismond et ont proclamé Michel Romanoff.

Le troisième acte représente l'intérieur de l'isba de Soussanine. Tout à coup, les Polonais pénètrent dans l'humble demeure; ils sont à la recherche de la retraite de Romanoff. Soussanine envoie secrètement son fils adoptif Vania prévenir son souverain et s'offre à servir de guide aux soldats envahisseurs, qu'il se promet d'égarer dans la forêt. Cependant, jeunes gens et jeunes filles du village arrivent pour conduire les fiancés à l'église et apprennent le malheur qui menace la Russie.

Au premier tableau du quatrième acte, Vania apporte le message de Soussanine à Romanoff et l'avertit des desseins de ses ennemis.

Le second tableau reproduit les sombres forêts de Kostroma, où Soussanine a conduit les Polonais harassés. Une épaisse couche de neige couvre le sol, les arbres sont poudrés à frimas et la sylve semble impénétrable. Une aurore blême se lève. Soussanine alors déclare aux Polonais qu'ils sont perdus dans les profondeurs de la forêt, et qu'ils y mourront. Les soldats se précipitent sur lui et le massacrent. Soussanine a immolé sa vie à la patrie russe.

Le cinquième acte est celui de l'entrée triomphale du jeune tsar Romanoff au Kremlin. La foule l'acclame, et les cloches des innombrables églises de Moscou sonnent à toute volée.

La partition.

La déclamation lyrique de cette œuvre n'est pas parfaite, et de grossiers italianismes l'entachent stupidement, surtout au premier acte. Le plan musical de la partition est disparate dans l'ensemble. Et cependant le souffle chaud de la vie anime cet ouvrage, où les découvertes techniques abondent.

Si le leitmotiv ne se présente pas contrapuntiquement selon un système rigoureux, du moins des thèmes spécifient les principaux personnages. Des variations harmoniques et instrumentales remplacent les développements; leur diatonisme et leurs modulations ne sont pas sans évoquer la manière expressive de Schumann.



Au point de vue théâtral, l'alternance du rythme (trot des chevaux des Polonais) et du motif de la romance est du plus saisissant effet.

« Rousslan et Ludmila. »

Le livret.

Tiré du conte féerique de Pouchkine, le drame est mal *taillé* et souvent dénué d'intérêt théâtral.

Le prince Svetosar célèbre avec pompe les fiançailles de sa fille Ludmila avec le chevalier Rousslan, après avoir refusé les demandes de deux autres prétendants : Ratmir, prince khazar, et Farlaf, prince varligue. Au milieu du festin éclate un formidable coup de tonnerre, et la salle est plongée dans la plus profonde obscurité. Quand la lumière reparaît, on s'aperçoit que Ludmila a disparu, enlevée par le mauvais esprit Tchernomor. Svetosar promet la main de sa fille et la moitié de son royaume à qui retrouvera la princesse.

Au second acte, Rousslan est à la recherche de sa fiancée. Il rencontre le bon esprit Finne, qui le protégera et lui révèle que Ludmila se trouve au pays du soleil de minuit. De son côté, Farlaff s'est assuré l'appui de Naïna, la méchante fée. Déjà Rousslan a traversé le grand désert et combattu le frère ennemi de Tchernomor, qui lui livre son épée magnifique.

Ratmir et Rousslan sont réunis dans le château de Naïna, au troisième acte. Gorislava, captive de Ratmir, y vient retrouver son maître volage. Les deux chevaliers se laissent enjôler par les suivants de la mauvaise fée. Alors Finne transforme le château en une vaste forêt et déclare que Ludmila sera la femme de Rousslan et que Ratmir épousera Gorislava.

Le quatrième acte transporte le spectateur dans les jardins merveilleux de Tchernomor. Ludmila tente de se jeter à la rivière, les ondines l'empêchent d'exécuter son projet. Tchernomor veut exercer sur la fille de Svetosar son pouvoir magique; arrivent Rousslan et Ratmir, et dans les airs, entre le fiancé de la princesse et le démon, s'engage une lutte dont la victoire reste à Rousslan. Le vaillant chevalier croit pouvoir emmener sa chère Ludmila, mais celle-ci a été endormie par les incantations de Tchernomor.

Pendant le cinquième acte, Farlaf s'empare de la princesse enchantée et la conduit à Kieff, afin de la rendre à Svetosar. Rousslan et Ratmir surviennent. Ce dernier possède un anneau que lui a remis Finne et qui réveillera Ludmila. Ratmir, qui aime Gorislava, fait don de l'anneau à Rousslan. Et Rousslan sera le mari de Ludmila.

La partition.

La musique est bien supérieure à cette action dramatique, qui entraîne chez l'auditeur une lassitude douloureuse. La matière symphonique est pleine de sucs et savoureusement préparée; citons notamment la fête nuptiale, un ravissant chœur à voix de femmes sur une mélodie persane, le chœur des fleurs harmonieuses, la marche de Tchernomor, la Lesginka que transcrivit Liszt, et le final. Les audaces y abondent; en voici certaines :



8 etc.

Vivace ♩. = 120

perdu

Vivace

ff

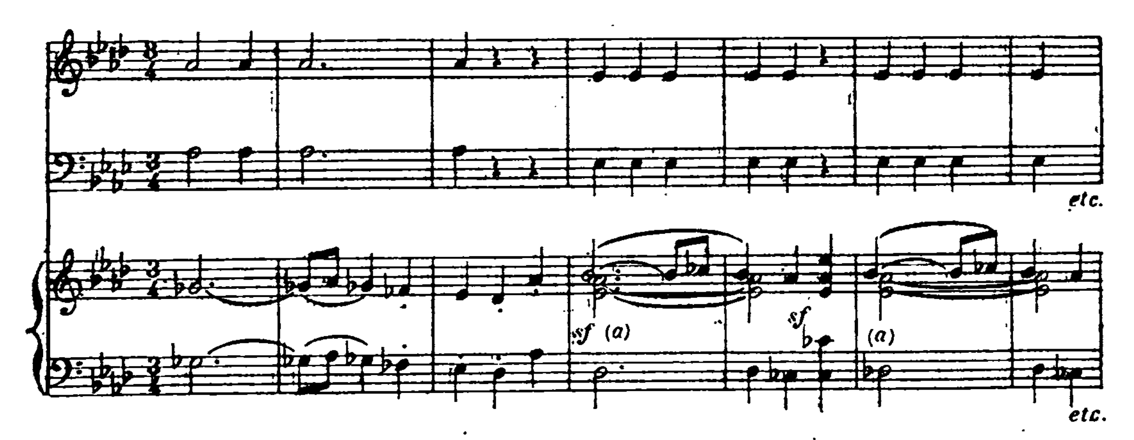
per.du

est notre enne.mi etc.

8

ff etc.

Voilà une harmonisation des plus originales. La trame orchestrale repose sur la gamme par tons entiers (donc avec quinte obligée sur tous les degrés) et accompagne un récitatif nettement majeur.



La fin de ce passage est d'une audace inouïe, surtout si l'on songe à l'époque où fut écrite cette œuvre. Dans l'arpégement *ré* bémol-*mi* bémol-*la* bémol-*si* bémol (*a*) on trouve en effet les sons 11 et 13; l'usage du son 13 est encore aujourd'hui presque exceptionnel.

∴

Il manquait à Glinka l'énergie et le savoir que Wagner possédait au plus haut degré et qu'entretenaient les louanges de ses compatriotes. Le maître russe fut délaissé par les siens pendant sa vie et après sa mort.

Seuls les Français lui rendent actuellement justice et ne dédaignent pas de proclamer combien vive fut son originalité et heureuse son influence. Et nous aurions mauvaise grâce à sourire de la phrase suivante contenue dans les Entretiens sur la musique de Rubinstein : « Dans la salle de musique, elle remarqua contre les parois les bustes de Bach, de Beethoven, de Schubert, de Chopin, de Glinka,... » parce que la vitalité esthétique et la richesse de vocabulaire de leur art, les Russes les doivent en grande partie au musicien de *Rousslan et Ludmila*.

DARGOMYJSKI

Nous ne savons rien de plus émouvant que le visage souffrant, volontaire et sombre de Dargomyjski, tel que nous l'ont conservé ses portraits. Le teint brouillé, bilieux, l'œil aigu et douloureux, enfoui sous les arcades profondes, les traits irréguliers et pauvres expriment le ravage moral, la passion de l'effort, l'amertume et la défiance de soi-même. Il est le héros fiévreux de l'entêtement, alors que tout, autour de lui, le combat, le blesse et le décourage. Guidé par une lumière qui se fait de plus en plus clignotante et lointaine, il avance, halluciné, faisant face à la débâcle qu'il pressent et à laquelle il ne veut pas croire.

Ses ambitions étaient vastes et belles. Il ne les réalisa point. Il est mort avant leur accomplissement. Mais leur violence était si ardente qu'elles devaient subsister, se transplanter en d'autres hommes et y atteindre leur plus haut couronnement.

Il voulait la sincérité dans l'art. La ligne sonore d'une phrase musicale devait être pure et spontanée, vivante et humaine comme une création de la nature. La musique se meut autour de nous. Elle est l'ombre de toutes les réalités. Il faut la recueillir dans son mystère, et la présenter dans sa simplicité.

Dargomyjski a eu sur l'école lyrique russe une influence considérable. Glinka lui avait indiqué ses richesses natales. Le compositeur du *Convive de pierre* lui fit aimer la face rayonnante de la vérité. Par sa pénétration, son goût de l'expression dépouillée, sa sensibilité juste et pathétique, son attachement exclusif à la race dont il est issu, Dargomyjski mérite d'être comparé à Dostoiewski.

Il n'a point laissé l'œuvre que lui dictaient précisément ses principes et sa foi. Mais, telle quelle, débile et vêtue de haillons, elle demeure néanmoins l'affirmation fervente d'un nouveau dogme sonore d'où devaient s'élancer les plus radieux miracles du groupe national de la musique russe.

Dargomyjski n'a point recherché le succès. Lorsqu'il est conscient de sa mission, il rejette toutes ces aménités brillantes, tous ces enchantements faciles auxquels le public se pâme. Au milieu de l'indifférence et de l'hostilité, il creuse son sillon, lourdement, sûrement, sur une terre en friche que tous négligent et dont il sait prévoir la fertilité incomparable.

Il nous donne l'exemple du plus obstiné labeur, de la plus méprisante indépendance et de la plus sainte humilité. Et pour que sa tâche fût tout à fait belle, elle demeura inachevée et il n'en recueillit pas les résultats. Son œuvre écorchée et plaintive n'en est pas moins l'une des plus lumineuses, des plus marquantes, des plus libératrices et des plus osées.

« Je veux, écrivait Dargomyjski, que la sonorité musicale traduise directement la parole. Je veux la vérité. » Admirable précepte, dont devaient s'inspirer les plus grands compositeurs qui le suivirent ! Haine de l'éloquence académique, mépris du dilettantisme, dédain du succès, amour de la vie, passion de la sincérité, tels sont les traits rares de ce caractère indépendant.

Dargomyjski, par la force et l'élan de ses hautes convictions artistiques, devait avoir pour l'école musicale russe une importance particulièrement agissante. Le compositeur du *Convive de pierre* encouragea les débuts de Moussorgsky, dont il surveilla avec une tendre et orgueilleuse sollicitude les premières productions. Celui-ci devait achever l'œuvre de régénération esthétique que celui-là avait commencée.

Entre Glinka et Dargomyjski ne se place aucune figure éclatante. Il y eut bien un certain Dutch, dont la partition la *Craote*, d'une facture distinguée, eut quelque retentissement. Mais l'ouvrage est sans personnalité et de médiocre inspiration. Il ne peut, par aucun point, s'apparenter à la ligne de chefs-d'œuvre, appuyée et frémissante, qui va de Glinka à Rimsky-Korsakoff.

Nous passerons donc, tout de suite, à Dargomyjski, continuateur de l'œuvre nationale entreprise par Michel Glinka et créateur de la déclamation lyrique expressive et simple.

Alexandre Serguierevitch Dargomyjski naquit, en 1783, dans un domaine familial du gouvernement de Smolensk. Comme l'on peut s'en rendre compte, Glinka n'était son aîné que de neuf ans. Dargomyjski appartenait à une ancienne famille noble du Dnieper. Encore enfant, il montra les plus impressionnantes dispositions pour la musique. Jusqu'à dix ans, il étudia le piano sous la direction de Mlle Louise Wollgeboren, puis fut confié au professeur Danilevski, qui lui reprocha souvent de composer de naïves sonates, au lieu de tâcher d'acquérir un mécanisme infaillible.

« Ma passion pour la musique était si grande, raconte Dargomyjski dans ses *Mémoires*, que, malgré les multiples devoirs que je devais préparer pour mes professeurs russes et étrangers, je composais, encore tout gamin, différents morceaux pour piano et même des romances. Danilevski ne m'encourageait pas et détruisait impitoyablement tout ce que je composais. »

Jusqu'à cinq ans, il ne put articuler un mot. Ses parents désolés le croyaient muet. Aussi bien, Dargomyjski devait garder toute sa vie cette taciturnité, ce goût de vie intérieure et de retraite sentimentale.

A l'âge de vingt ans, il fut présenté à Glinka, qui s'intéressa vivement à lui. Le compositeur de *Rousslan et Ludmila* nous a gardé le souvenir de cette première entrevue.

« Mon ami, écrit-il, le gigantesque capitaine Kopiev, un amateur de musique, m'amena un jour un petit homme en frac bleu et gilet rouge, qui parlait d'une

voix de soprano perçante. Lorsqu'il s'assit au piano, ledit petit homme se montra pianiste habile, et plus tard compositeur d'assez de talent. »

Dargomyjski put assister, à l'âge de vingt-trois ans, à la première représentation de la *Vie pour le Tsar,* qui devait ouvrir une ère nouvelle à la musique russe. Comment le jeune compositeur ne fut-il pas plus profondément influencé par l'ouvrage de Glinka? Il semble que, chez Dargomyjski, l'évolution ne se soit faite que lentement et que son caractère pensif et fermé répugnât aux enthousiasmes rapides et faciles de la jeunesse. Il était cependant doué d'une sensibilité fine et vive, mais il se défiait volontiers de ses émotions.

Lorsqu'il décida de se consacrer définitivement à la composition musicale, Dargomyjski, au lieu de s'orienter vers les sujets nationaux préconisés par Glinka, voulut transformer en drame lyrique *Lucrèce Borgia,* de Victor Hugo. Il ne donna pas suite à ce projet. Mais bientôt il entreprenait la confection d'un opéra, d'après *la Esmeralda,* dont Victor Hugo avait fait un livret pour la fille du directeur des *Débats. La Esmeralda,* présentée au Théâtre Impérial en 1839, ne fut jouée que longtemps après et n'obtint qu'un médiocre succès. L'ouvrage n'a d'ailleurs aucun intérêt, et l'on n'y remarque nulle inspiration originale, nulle harmonie neuve, même prise aux sources de la *Vie pour le Tsar.* Dargomyjski, qui avait entendu l'œuvre éblouissante de Glinka, n'en retient aucune indication et préfère s'en tenir à Auber et à Fromental Halévy!

Peu après, Dargomyjski prit le parti de voyager. Dans les différents pays qu'il projetait de visiter, il voulait augmenter ses connaissances techniques par l'audition, dans leur interprétation originale, d'œuvres étrangères nouvelles ou inconnues en Russie. Ces déplacements devaient influer sur son tempérament et, ainsi qu'il en avait été pour Glinka, le révéler à lui-même.

Dargomyjski arrive à Paris et se précipite à l'Opéra. Auber, Félicien David, Meyerbeer, Halévy, Donizetti, composent la plupart des spectacles de l'Académie de musique. Le jeune musicien dit sa désillusion à l'un de ses amis en ces termes : « On peut comparer l'Opéra de Paris aux ruines d'un superbe temple grec. Elles donnent une idée de l'antique splendeur de l'édifice, mais ce ne sont que des ruines. »

Au milieu de l'enthousiasme général que provoquent en France les drames de Meyerbeer, Dargomyjski est seul lucide et juste.

« Meyerbeer, écrit-il de Paris à son père, n'est pas fort dans le drame. Le sujet de *Robert,* une légende, conte fantastique du moyen âge, est tout à fait dans la mesure de ses moyens. Dans les *Huguenots,* la violence du peuple et la cruauté du catholicisme sont bien exprimés. Mais les scènes dramatiques sont bruyantes, alambiquées et loin de la vérité. A l'Opéra, le livret sous les yeux, je connaissais d'avance chaque scène dramatique, et, écoutant ensuite la musique, je n'ai pas trouvé un seul motif qui dénotât l'inspiration. Il y a là de l'art et de l'esprit tant qu'on en veut, mais ni l'art ni l'esprit ne suffisent pour toucher le cœur humain. Le plus grand artiste n'est pas toujours un poète. »

Et, insensible aux pâmoisons suscitées par Félicien David, il dit assez plaisamment : « Assurément, David ne manque pas d'un certain talent, mais il ne peut pas plus se comparer à Beethoven que mon pouce à la colonne Vendôme. »

Bientôt sa foi en l'art de son pays se raffermit. Il comprend toute la puissance féconde d'un Glinka, renonçant aux exercices pédantesques à la mode pour pénétrer jusqu'au cœur de la mélodie slave et en tirer les plus touchants accords.

« Plus j'étudie nos éléments musicaux populaires, dit-il à un ami, plus j'y découvre de richesses. Glinka, qui jusqu'à ce jour a su, seul, donner à la musique russe un ample développement, n'a cependant, à mon avis, abordé qu'un de ses côtés, le côté lyrique. Le drame est chez lui trop triste, le comique perd son accent national. Je parle du caractère de sa musique, car la facture en est toujours excellente. Je vais m'efforcer, dans mon nouvel opéra *la Roussalka,* de développer tous nos éléments dramatiques, et je serai heureux si je ne réussis même qu'à moitié la conception d'un Glinka. »

De plus en plus, Dargomyjski s'éprend de l'art natal, et le souvenir de son pays le possède et le poursuit, sous les latitudes étrangères. Ces plaintes d'exilé, il les exhale dans une lettre, datée du 19 mai 1845, qu'il adresse à son ami Scanderbeck :

« Je te conseille d'errer de pays en pays jusqu'à l'automne; mais pour l'hiver, reviens chez nous, à Saint-Pétersbourg. Six mois te suffiront pour te rendre compte qu'il n'existe pas au monde de peuple meilleur que le nôtre, et que, s'il y a encore en Europe des éléments de poésie, ils se trouvent en Russie. »

Dargomyjski avait noué, pendant son séjour à l'étranger, de nombreuses amitiés avec des personnages célèbres de l'époque, et entre autres avec le musicographe belge Fétis, qui lui fait place dans son livre biographique des musiciens. Lorsqu'il revint à Saint-Pétersbourg, il s'aperçut avec surprise qu'on le tenait déjà en grande considération. La direction des théâtres impériaux décida même de monter la *Esmeralda,* dont elle détenait le manuscrit depuis dix ans. La première représentation eut lieu en 1847. L'ouvrage fut peu goûté. En 1848 fut créé un opéra-ballet, *le Triomphe de Bacchus,* que Dargomyjski avait écrit à ses débuts. Aussi bien, Dargomyjski ne s'intéressait ni au sort de la *Esmeralda* ni à celui de son opéra-ballet, dont la formule périmée ne répondait plus à ses aspirations.

Il avait entrepris la composition de la *Roussalka,* d'après le poème de Pouchkine, et comptait y donner toute la mesure de son talent. Il allait mettre en action les principes qui lui étaient chers et ériger le nouvel édifice musical d'après les acquisitions récentes de son esprit.

La *Roussalka* fut représentée pour la première fois en 1856, au mois de mai. L'œuvre de Dargomyjski, d'une saisissante originalité de technique et d'inspiration, échoua comme avait échoué la féerique et somptueuse légende musicale de Glinka, *Rousslan et Ludmila.*

« Je ne m'abuse pas, écrit le compositeur à un ami en 1857, ma situation artistique à Saint-Pétersbourg n'est pas enviable : la plupart de nos amateurs de musique et de nos plumitifs de journaux ne me reconnaissent pas d'inspiration. Leur goût routinier réclame des mélodies flatteuses pour l'oreille, que je ne recherche pas. Je ne veux pas, pour leur être agréable, ravaler la musique jusqu'à n'être qu'une amusette. Je veux que le son exprime directement le mot. Je veux la vérité; ils ne peuvent pas me comprendre. Que de remarques impertinentes j'ai entendues! Mais je passe outre. » C'était énoncer pour la

première fois un dogme, dont l'influence devait être considérable. La vérité! Il semblait que ce mot admirable ne dût jamais s'appliquer à la musique, ou que tout au moins son rôle y demeurât des plus effacés. Dargomyjski bouleversait ainsi les traditions les plus altières du drame lyrique.

Et, cependant, il ne se rencontra aucun éditeur pour assurer l'impression de la partition. L'auteur, obligé de couvrir lui-même les frais de la publication, venait d'emprunter mille roubles qu'il voulait y consacrer, lorsque, le 21 octobre 1869, le théâtre prit feu, et tous les manuscrits qui s'y trouvaient furent anéantis dans l'incendie. Les mêmes journaux qui s'étaient montrés sévères pour *Rousslan et Ludmila* déplorèrent la perte du manuscrit de la *Vie pour le Tsar* et de *Rousslan*. Il est vrai que Glinka était mort, et l'on reconnaît volontiers le génie des défunts. Mais personne ne dit mot de la *Roussalka*, dont le manuscrit avait été également détruit. Dargomyjski fut d'autant plus sensible à ce dédain que différentes copies des deux ouvrages de Glinka existaient à Moscou et à l'étranger, tandis que l'exemplaire de la *Roussalka* était unique. Si une cantatrice ne s'était pas avisée de faire copier, quinze jours avant le désastre, la partition, il n'en serait demeuré aucun vestige!

A la vérité, si l'on examine avec quelque soin la *Roussalka*, la grande manière naturaliste de Dargomyjski ne s'y révèle pas d'évidente façon. L'orchestration est encore pénible et empâtée. Les airs, duos et trios traditionnels, occupent une bonne moitié de la partition, et l'imitation de Glinka s'y décèle avec trop de complaisance.

Mais une innovation est à retenir : le récitatif, qui est traité avec une maîtrise déjà assurée. Son trait pur et souple court à travers les instruments bruyants et rappelle assez le récitatif de Rameau et surtout de Gluck. De ces grands aînés, Dargomyjski diffère, cependant, sensiblement. Chez lui, nulle emphase trop marquée, nulle sentimentalité révérencieuse et roucoulante. La ligne est nette, vivante, et l'émotion garde je ne sais quoi d'humble et de retenu.

Le sujet de Pouchkine prête d'ailleurs particulièrement aux effusions harmoniques et devait séduire Dargomyjski par ce mélange de réalisme et de féerie que l'on y rencontre. Voici cette trame, en quelques mots : Natacha, fille d'un meunier, a été séduite par un prince. Celui-ci, obligé d'épouser une jeune fille de sa caste, abandonne Natacha, qui, désespérée, se jette dans le Dniéper. Pendant la cérémonie du mariage, le fiancé entend la voix douloureuse de la délaissée. Douze ans après, le prince, poursuivi par l'image de Natacha, revient à la maison qu'elle habitait, au bord du Dniéper. Les fées du fleuve — les Roussalki — lui apparaissent, et, au milieu d'elles, leur reine, qui n'est autre que Natacha. Attiré par les tendres sirènes, repris par son passé d'amour, le prince veut suivre les chers fantômes et finit par se précipiter dans le Dniéper. Là, il retrouve, parmi les rutilances fluides du fastueux royaume des naïades, la Roussalka dont il était aimé et le fils qui, jadis, lui était né.

Sur ce livret admirable — qui a tenté de nombreux musiciens — Dargomyjski avait écrit une partition pathétique et grave. Il n'avait point cédé au pittoresque de l'atmosphère. Et si, à toutes les pages, l'on est saisi par le feu tragique de l'inspiration, il faut convenir que l'on y cherche vainement la grâce étrange et la fantaisie surnaturelle du poème. Mais l'on admire déjà la vérité prenante de la musique de Dargomyjski dans le dialogue dramatique de Natacha avec le prince, au premier acte, l'appel poignant de la Roussalka au second acte, la mélancolie du prince au troisième acte. Enfin, les chœurs nuancés des paysans, au premier acte, et le chœur nuptial des invités, au second acte, surprennent par leur couleur, leur puissance rythmique et leur forme impeccable.

J'ai dit que la *Roussalka* fut très discutée, lors de son apparition. Elle devait être reprise après la mort du musicien et triompher sur les scènes de toutes les grandes cités slaves.

Mais Dargomyjski avait pris son parti de ses insuccès. Il comprenait qu'une personnalité artistique véhémente et têtue ne pouvait, tout de suite, intéresser le gros public, gâté par la routine et la flatterie intéressée de ses pourvoyeurs attitrés.

« Vous assurez que la Russie ne m'a pas apprécié? dit-il en 1857 à une de ses élèves, Mme Karmalina; mais je peux vous prouver qu'à mon point de vue elle m'a témoigné de l'estime au delà de mes mérites. Il est vrai que la direction des théâtres a toujours agi avec moi d'une façon abominable, que la haute société n'est pas allée voir mes opéras, que quelques lettrés m'ont maltraité, tout en ayant la pudeur de ne pas signer leurs articles.

« Mais ce sont là des choses avec lesquelles il faut toujours compter, et si le contraire m'était arrivé, ce n'eût pas encore été la vraie récompense de mes travaux. En quoi donc consisterait cette récompense? me demanderez-vous. Dans la sympathie de quelques élus, qui ont été mis au monde pour comprendre tout ce qui est bon, noble et beau. L'artiste est un être exceptionnel. Vous êtes-vous jamais dit que Dieu a fait pour lui exception à la loi imposée à tout mortel? Pour quel être humain le travail n'est-il pas une peine? Pour l'artiste, c'est le plaisir suprême. Quel homme n'est pas attiré par le luxe, les fêtes, les réunions mondaines, les modes et d'autres frivolités? L'artiste les a en dégoût; la solitude et le souci continuel du perfectionnement de ses œuvres, voilà sa vie et son bonheur! Celui qui écrit en vue de gagner une fortune ou de conquérir la gloire n'est pas un artiste, c'est un homme de talent qui vend ses facultés appliquées à l'art ou à la poésie. Maintenant que je vous ai peint en quelques mots sa situation dans la société, je vous demanderai : sied-il à l'artiste de courir après les honneurs, la richesse, de rechercher le sourire flatteur des gens haut placés, les croix et les galons, en un mot, de vouloir dominer les autres? »

Ainsi, Dargomyjski prévoyait les souffrances, les déboires et les incompréhensions dont il allait être victime. Il poursuivit, néanmoins, sa tâche avec une passion hautaine. D'abord éloigné du théâtre, il se voue à la confection de quelques *lieder*. Mais bientôt, il rentre dans la voie qu'il s'est tracée. Un poème, d'une splendeur d'expression et de sentiment incomparable, sollicite son cœur. C'est le *Convive de pierre*, qui est peut-être l'œuvre la plus complète de Pouchkine. Par une audace encore sans exemple dans l'histoire de la musique, il n'altère pas les phrases harmonieuses du poète, et c'est le texte même de Pouchkine qu'il revêt des écharpes sonores de son génie. Il n'a plus aucun espoir d'être compris. Il souffre atrocement d'une hypertrophie cardiaque. Et pourtant, il s'attelle, avec une énergie indomptable, à sa besogne, et les dernières heures de son énergie

vitale lui sont consacrées. Puisque, quoi qu'il fasse, le triomphe public lui est refusé, il enferme dans la partition, que la mort l'empêchera d'achever, ses visions les plus pures, ses ferveurs les plus brûlantes, les principes les plus droits de son évangile artistique secret.

Le *Convive de pierre* est le premier spécimen de ce réalisme musical russe auquel nous devons ces chefs-d'œuvre impérissables de Moussorgsky : *Boris Godounoff* et la *Kovantchina*.

Remarquons que Dargomyjski était né en 1813, l'année même de la naissance de Richard Wagner. Les productions du grand Allemand étaient connues de l'auteur du *Convive de pierre* et jouissaient déjà de l'admiration enthousiaste des Slaves, et en particulier d'un de ses jeunes amis, Alexandre Seroff. Dargomyjski ne manqua point d'étudier patiemment la technique complexe et riche et le parti pris symbolique de Richard Wagner. Mais ces investigations n'eurent point de retentissement sur son éducation sentimentale et lyrique.

« Vous avez raison, écrivait-il à Seroff, il y a beaucoup de poésie dans la distribution des scènes du livret. Wagner ouvre encore une nouvelle voie à la musique, mais son chant peu naturel et son harmonisation épicée, bien que souvent très intéressante, révèlent une souffrance cachée : *will und kann nicht...* » (il veut et ne peut pas).

Comme on le voit, la tendresse indulgente et abaissée jusqu'aux plus misérables de Dargomyjski, son goût de la sincérité et de l'expansion spontanée, ne pouvaient être entamés par cette volonté d'apparat, ce penchant au grandiose et au sublime, cette hantise du symbole, qui étaient les caractéristiques de Richard Wagner.

La noblesse des deux compositeurs est, d'ailleurs, égale. Sur la fin de sa vie, Dargomyjski témoigne d'un dédain pour le succès vulgaire, pour la gloire immédiate, d'une ténacité envoûtée pour terminer son œuvre et faire fleurir sa doctrine, malgré tous les orages de son existence. Et cette attitude touche infiniment plus que l'âpreté du désir ambitieux de l'auteur de la *Tétralogie*. Jusqu'à son lit de mort, le compositeur russe écrivit, avec une conscience profonde de son rôle dans la musique, la partition du *Convive de pierre*. Il ne put l'achever. Il laissa à deux de ses amis des instructions spéciales pour terminer l'ouvrage : César Cui était chargé de composer les dernières pages; Rimsky-Korsakoff devait se consacrer à l'instrumentation.

Les deux disciples accomplirent leur tâche avec une ferveur digne des plus vifs éloges. Après quoi, le *Convive de pierre* fut présenté à la direction du Théâtre Impérial. Mais là, de nouvelles difficultés surgirent. Dargomyjski avait formellement prescrit dans son testament que son dernier ouvrage ne devait être cédé par ses héritiers que contre la somme de trois mille roubles. Or, une loi, rigoureusement appliquée à tous les musiciens russes, voulait que la direction de l'Opéra ne donnât que mille roubles pour l'achat d'une partition nationale. Cet édit était d'autant plus injuste que l'on payait des sommes infiniment supérieures aux étrangers et que, par exemple, l'acquisition de la *Force du Destin* de Verdi avait coûté quinze mille roubles.

Les journaux publièrent des protestations enflammées contre le code qui régissait le Théâtre Impérial. Une souscription ouverte pour réunir les trois mille roubles réclamés par Dargomyjski dans son testament fut bientôt couverte, et, le 16 février 1872, quatre ans après la mort du compositeur, le *Convive de pierre* était créé à Saint-Pétersbourg. L'œuvre de Dargomyjski passa presque inaperçue auprès du grand public. Après deux ou trois représentations, elle fut retirée de l'affiche. Seuls, les représentants de l'élite intellectuelle eurent conscience du pas considérable que venait de franchir l'école musicale slave. Aussi bien, Dargomyjski ne s'était jamais fait illusion sur la compréhension des majorités moutonnières. Il ne voulait attirer à lui que les artistes. Et son vœu fut amplement exaucé.

Dans son volume *la Musique en Russie*, M. César Cui a dit : « Dargomyjski a eu le secret de trouver exactement la phrase musicale correspondant au sens et au mouvement poétique. » Plus loin, l'auteur du *Flibustier* affirme que le *Convive de pierre* est « la clef de voûte du nouvel opéra russe ». Et il ajoute : « Son récitatif égale ce qui a été fait de plus complet dans le genre. »

Sans doute, le *Convive de pierre*, d'une expression de pensée et de sentiments aussi dépouillée, d'une décision artistique aussi farouche et aussi originale, devait dérouter le public, accoutumé à la platitude, à l'artifice et à la préciosité. Il n'en est pas moins démontré que Dargomyjski a renouvelé le style musical de l'école moderne. Son dernier drame est peut-être trop délibérément simple. C'est l'image fidèle de sa doctrine avec son parti pris de sincérité, avec sa haine de l'ornement et de la parure. Cette création d'une austérité si volontaire et qui a, dans sa forme lucide, droite et puissante, je ne sais quoi de monacal et de fermé, devait se heurter fatalement à l'indifférence de la masse des spectateurs.

Mais, en revanche, quel retentissement le *Convive de pierre* devait avoir sur la jeune génération! Dargomyjski est proprement le créateur de la déclamation lyrique, prise aux sources mêmes de la vie. Tandis que Glinka manipulait avec une maîtrise incontestée les chœurs populaires, Dargomyjski apportait, dans la musique, la passion de la vérité, de l'expression juste et pure. Le *Convive de pierre* était une sorte de traduction juxtalinéaire, en langue musicale, du poème de Pouchkine. Si Dargomyjski avait assez vécu pour terminer son œuvre, peut-être eût-il adouci certains angles, fait un emploi plus modéré de sa méthode, peut-être eût-il accordé une place plus importante à la grâce joueuse des harmonies, au pittoresque du spectacle. Telle quelle, la partition est peut-être plus significative pour les artistes désireux de l'approfondir. Dans sa nudité, elle impressionne et commande. Et l'on se prend d'une admiration plus passionnée et comme plus mélancolique pour le musicien qui, à cette époque, faisait preuve d'une telle audace dans la conception, d'une aussi inflexible concentration de sa personnalité.

L'œuvre de Dargomyjski.

L'évolution artistique de Dargomyjski est simple et dégagée d'influences extérieures. Trois de ses œuvres en constituent les étapes.

La Esmeralda est une production de jeunesse où l'on remarque des pages intéressantes, surtout en ce qui concerne la disposition des parties vocales. Il le constate lui-même dans ses Mémoires :

« Vous savez sans doute que j'ai écrit mon *Esmeralda* entre vingt-deux et vingt-quatre ans. La musique n'en est pas forte, souvent banale, comme il

arrive chez Halévy et Meyerbeer, mais tout de même, dans les scènes dramatiques, on sent déjà cet accent de vérité et de force que je me suis donné pour mission de développer plus tard dans mes compositions russes. »

Avec *la Roussalka,* Dargomyjski transforme sa déclamation, qui devient aisée, brillante. L'élocution est savoureuse, mais sa forme reste souvent gauche. La moitié de cette œuvre est bourrée d'airs, de duos, de trios et d'ensembles banals. Quand il secoue le joug de la tradition, il émeut par la vérité et la pureté de l'expression, particulièrement dans la scène de Natacha avec son père, dans celle du meunier devenu corbeau, et dans l'appel de Natacha transformée en Roussalka.

Enfin, le *Convive de pierre* révèle la maîtrise absolue du compositeur. Les développements de la musique commentent fidèlement l'action dramatique. Le pathétique est sobre et sain. Les dialogues sont rehaussés par un vocabulaire imagé. Les harmonies sont de belles grappes d'accords pressurées par une ligne mélodique, élégante et ferme. L'accompagnement du récitatif est d'une adorable flexibilité.

Outre ces trois partitions, Dargomyjski produisit quantité d'autres ouvrages :

Il écrivit une centaine de mélodies, de caractères variés, une cantate avec soli et chœurs, *Le Triomphe de Bacchus,* inspiré par Pouchkine, et qui, d'ailleurs, est assez médiocre; trois fantaisies comiques pour orchestre, des fragments d'un opéra-féerie : *Rogdana;* une tarentelle slave pour piano à quatre mains; une fantaisie finnoise de Baba-Yaga, *Du Volga à Riga,* et de Kazatchok, danse petite-russienne.

« Le Convive de pierre. »

Le livret.

Le *Convive de pierre* de Pouchkine, qu'illustre la musique de Dargomyjski, est un *Don Juan* russe.

Dans la première scène, Don Juan rentre de nuit à Madrid, et nous apprenons qu'il a été exilé à cause d'un duel; un moine lui dit que doña Anna doit venir au cimetière pleurer sur la tombe de son mari tué par Don Juan. Il lui suffit d'apercevoir la fine chaussure de la veuve pour jurer que doña Anna figurera sur la liste de ses conquêtes.

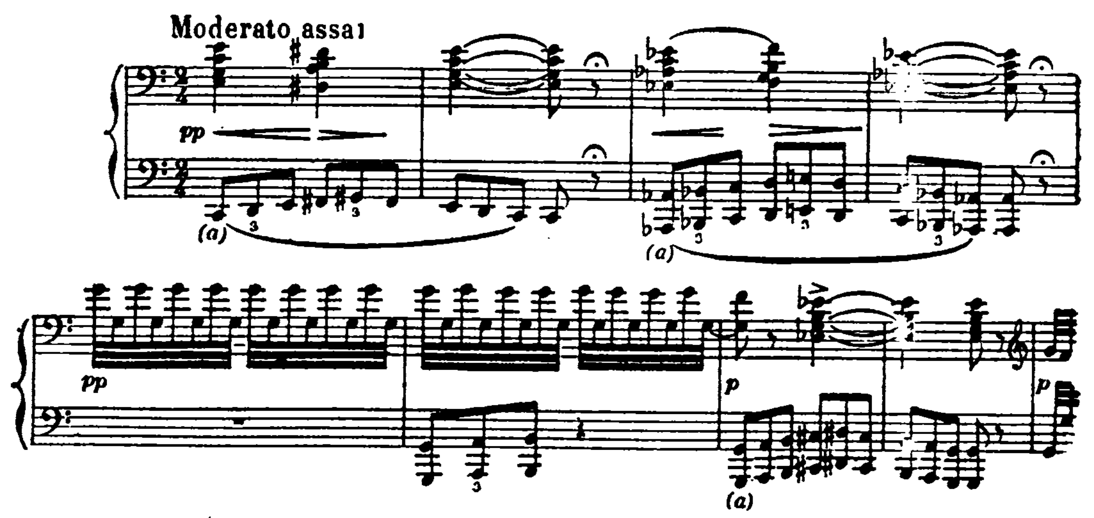
Il va présenter ses hommages à l'actrice Laura entourée de ses admirateurs, se querelle avec Don Carlos, se bat en duel avec lui et le frappe à mort.

Le lendemain, travesti en moine, Don Juan tente de séduire doña Anna. Il avoue qu'il dissimule ses hautes origines sous l'habit de bure, et la femme, aiguillonnée par la curiosité et dont l'ingénue coquetterie est flattée par d'habiles compliments, lui fixe un rendez-vous.

Le dénouement ne diffère point de celui des autres Don Juan. Au moment où Don Juan réclame un baiser à la belle veuve, le commandeur s'avance qui l'entraîne, et le séducteur meurt.

La partition.

Aucune défaillance dans la partition. Tout est logiquement coordonné. Les moindres nuances de la pensée sont exprimées dans une exquise déclamation, et les vers gardent leur eurythmie chatoyante. On en pourra juger par les exemples ci-après :



Sous des accords enchaînés chromatiquement, gronde en triolets une grande succession de cinq tons entiers et conjoints (*a*).





Une pédale de *si* bémol en *ré* mineur persiste durant la modulation vers *sol* mineur, et donne naissance à un curieux accord passager de neuvième dont la quinte est augmentée et la septième majeure.



Au début de ce fragment, se trouvent plusieurs dissonances non préparées, quoique très osées, et qui s'enchaînent directement les unes aux autres : une septième majeure (*a*); une septième mineure (*b*), une neuvième (*c*) dont la tierce n'est pas exprimée et sur laquelle se greffe une onzième (*d*); puis cette neuvième se répète, majeure avec une tierce mineure (*e*); après deux nouvelles septièmes mineures (*f*) le *sol* devient ainsi sensible (*g*); le *sol* naturel constitue alors une septième majeure à laquelle succède une neuvième majeure avec septième majeure et tierce mineure.

Ainsi qu'on a pu s'en rendre compte par les exemples précités, le génie de Dargomyjski pressentit le style moderne, aux inflexions si finement enlacées. L'expression de son art n'est pas moins nouvelle que sa technique, et, par sa rigueur, est comparable à celle de Gluck. *Boris Godounoff* et *Pelléas et Mélisande*, qui sont peut-être les chefs-d'œuvre les plus vivants de la musique depuis cinquante ans, ne sont pas sans rappeler *le Convive de pierre*, tant la couleur harmonique de celui-ci est durable, et tant le récitatif se meut avec une sereine liberté. Dargomyjski possédait, en outre, un sens musical étonnant de l'humour; il n'avait pas recours aux effets caricaturaux pour traduire la gaieté, aimable ou joviale.

Son œuvre reflète une âme de véritable artiste; il n'a pas qu'une valeur éducative, et l'aile d'une sensibilité aiguë et précieuse y frissonne étrangement.

ALEXANDRE NICOLAIEVITCH SEROFF

La carrière artistique d'Alexandre Nicolaievitch Seroff ne laisse pas que d'être déconcertante. Tour à tour conseiller d'Etat, avocat, critique musical et enfin compositeur, il a pu, au moment où la musique russe nationale prenait conscience de sa force et de son originalité, rester totalement indifférent au mouvement enthousiaste de cette renaissance lyrique. Il a cherché ses inspirations dans plusieurs écoles. Il possédait quelque érudition. Il manquait de perspicacité, mais non d'intelligence, et, surtout, il n'avait point de personnalité.

Son œuvre ne présente point l'intérêt qu'on accor-

dera aux représentants véritables de la musique slave. Il y a enfermé toutes les préoccupations musicales de l'époque. Peut-être avait-il une connaissance trop étendue des productions de ses contemporains et de ses aînés. Il accordait assez peu de crédit aux novateurs. Il préférait les réussites immédiates aux tentatives hardies qui s'opposent aux conventions. Il est, en quelque sorte, le miroir des fluctuations de la mode. Tantôt il vénère Meyerbeer, tantôt il s'en remet à Wagner, tantôt il se complaît aux théories du groupe des « Cinq ». Les trois opéras qu'il nous laisse reflètent chacun l'une de ces opinions esthétiques contradictoires.

De son vivant, Seroff eut un ascendant considérable. Ses ouvrages, médiocres d'invention, brillaient par une technique habile, par un coloris violent. Ils attiraient à l'auteur maints bénéfices de l'admiration publique. Depuis, la postérité a jugé ses compositions sans indulgence. Ses confrères, jadis dédaignés, ont pris la place qu'il avait usurpée. Il n'avait pas été précisément tendre pour Glinka, Dargomyjski et leurs émules. Ceux-ci ont été vengés. Seroff a été relégué au dernier plan. Musicien de second ordre, — on le sait, enfin, aujourd'hui, — il n'a dû sa réputation éclatante qu'à sa critique injuste et à ses concessions aux fades et rétrogrades prédilections de la foule.

Peut-être ne mérite-t-il ni l'excès d'honneur que lui vouaient ses contemporains, ni l'excès d'indignité dont l'accablent les nôtres. Il est évident que des musiciens actuels ont été visiblement attirés par son œuvre. Massenet le tenait en particulière estime. Arrigo Boïto, Gustave Charpentier, ont quelque chose de sa manière. Et il n'est pas jusqu'à M. Richard Strauss qui ne rappelle ses procédés d'empâtement orchestral, où se discerne un goût si prononcé pour la vulgarité bruyante et désordonnée.

Alexandre Nicolaïevitch Seroff naquit, à Saint-Pétersbourg, en 1820. Il ne se destinait point à la musique et ne montra, dès l'enfance, aucune disposition vive pour l'art sonore, encore qu'il fût issu d'une famille aisée, où l'on avait le goût, sinon le culte de la musique. Il était doué d'une mémoire étonnante et témoignait d'aptitudes véritables pour l'étude des sciences exactes. A onze ans, dit-on, il avait économisé de quoi acquérir les œuvres complètes de Buffon, qu'il lisait et relisait.

Son grand-père, d'origine juive, s'était fait baptiser sous le règne de Catherine II et était devenu sénateur. Seroff ne l'apprit qu'à sa majorité. Il en manifesta un grand contentement, parce que « les juifs, affirmait-il, passent chez nous pour être très intelligents et pleins de talent ».

Il prit, de bonne heure, des leçons de piano et de violoncelle, et bientôt il fut de force à transcrire pour deux, quatre et huit mains les partitions qu'il avait en sa possession. Il étudiait longuement les traités d'harmonie et se passionnait pour la musique. A l'âge de vingt ans, il écrivait à son ami Stassoff, qui devait devenir l'un des critiques les plus écoutés de la Russie : « La musique est par elle-même plus large que tous les autres arts. *Naturam amplectitur omnem*, « elle embrasse toute la nature. » L'appeler un art, c'est la ravaler. »

Seroff fit ses études dans un collège aristocratique de Saint-Pétersbourg, où il eut pour condisciple Stassoff, qui, dans ses *Souvenirs*, nous trace une silhouette vivante et délicate de son jeune camarade.

« C'était la première fois que je voyais une nature aussi diverse, aussi variée et aussi richement douée que celle de Seroff. Il séduisait par son tempérament artistique, par son extrême souplesse, sa facilité à saisir, à comprendre, à entrer dans tous les rôles, à pénétrer tout sentiment, à embrasser toute situation... Il était impossible de trouver un causeur plus captivant; on aurait vécu cent ans avec lui sans s'ennuyer un seul instant. »

Seroff put assister à la première représentation de la *Vie pour le Tsar*, et il nous raconte assez précisément l'impression troublante, contrainte, qu'il y ressentit. Quelques années après, il fit la connaissance de Glinka, qu'il fréquenta assidûment d'abord, mais dont, plus tard, il attaqua violemment les compositions.

Seroff avait débuté, en effet, à trente ans, comme critique musical. Il pouvait ainsi rendre des services insignes aux nouveaux maîtres de la musique. Le rôle actif qu'il devait jouer dans la formation de l'école russe lui échappa. Bien plus, il attaqua passionnément, à la fin de sa carrière, les disciples de Glinka, qu'il appelait par dérision les « rousslanistes ». Il montra plus d'équité envers les grands musiciens allemands et fut l'un des plus ardents propagateurs de la musique de Beethoven et de Wagner. Ceux-ci étaient à peu près ignorés en Russie. Seroff leur fit rendre justice et remit à leur place les Bellini, Donizetti, Verstowski et Aliabief, dont les ouvrages galants encombraient les scènes et les salons de Saint-Pétersbourg.

Alexandre Seroff se fit surtout remarquer par l'idolâtrie qu'il professait pour Richard Wagner. A quarante ans, il n'avait encore écrit aucune œuvre importante. A l'exemple de ses aînés, il décida de voyager à l'étranger, pour compléter son éducation musicale. Pendant son séjour en Allemagne, il se lia d'amitié avec l'auteur du *Tannhäuser*. Et lorsque Lohengrin fut monté à l'Opéra impérial de Pétersbourg, Seroff fut chargé par Wagner de diriger les études et la mise en scène. Épris de la doctrine wagnérienne, Seroff déclarait bientôt à ses confrères que cette conception convenait seule à la musique slave. « L'opéra russe doit traiter un sujet de féerie, afin de mettre en évidence toutes les richesses de la mythologie russe et de rendre la cosmogonie russe. »

Mais l'empressé critique sentait si bien l'inanité de ses théories que lui-même n'osa pas les appliquer dans ses ouvrages. Le sujet de son premier opéra est, en effet, emprunté à la tragédie de Giacometti, *Judith*. Cette œuvre fut triomphalement accueillie par le public. Les inventions y étaient lourdes et ordinaires, la technique conventionnelle, l'instrumentation chargée et sans saveur. Il faut, néanmoins, reconnaître que la chanson d'Holopherne, dans sa rudesse sourde et triviale, ne manque point d'accent, non plus que les scènes populaires, embrouillées et assourdissantes, mais révélatrices d'un métier vigoureux et large. Seroff aimait surtout les grands motifs décoratifs et rompait souvent l'action du drame pour introduire des tableaux sonores, emphatiques et incohérents.

Dans son second opéra, paru trois ans après *Judith* et intitulé *Rognéda*, Alexandre Seroff, malgré ses ambitions wagnériennes publiquement confessées, s'enfonce plus encore dans ses errements et fait preuve d'une régression plus grave. Au lieu de ressembler à l'auteur de la *Tétralogie*, il se rapproche de l'auteur de la *Juive* et de celui de *Robert le Diable*. Son livret, confus, prolixe et prétentieux, ne le sert

guère. L'action se passe aux temps légendaires de saint Wladimir, et l'on assiste à un complot religieux où s'opposent le christianisme et le paganisme. Des explosions orchestrales inspirées y voisinent avec des épanchements mélodiques d'une platitude décevante.

On reste stupéfait lorsqu'on lit dans une lettre de Seroff, datée de 1868 : « Pendant dix ans j'ai beaucoup parlé de Wagner; maintenant, il faut s'y prendre autrement, il s'agit d'appliquer ses idées au drame musical russe, en choisissant des sujets tout à fait populaires. »

Et, pour mettre en pratique ces théories avantageuses, Seroff choisit sa troisième donnée dramatique dans une comédie d'Ostrovsky : *Pas moyen de vivre comme bon nous semble!* Cette pièce est une manière de prêche antialcoolique. Il était difficile de faire un choix moins artistique. Cette comédie lyrique portait ce titre ambigu : *la Force maligne*. Seroff y céda moins à son penchant pour les défilés et la fresque musicale pensive. Il ne put pas, cependant, éviter une scène trépidante du carnaval russe, qui est, d'ailleurs, la meilleure partie de cet ouvrage médiocre. La *Force maligne* ne put être achevée. Le compositeur était mort le 20 janvier 1871. Terminée par des collaborateurs complaisants, la *Force maligne* fut représentée le 19 avril 1871. Seroff avait succombé subitement à la rupture d'un anévrisme, durant une conversation avec un de ses amis, M. Slavianski, qui nous a laissé le récit impressionnant des derniers moments du musicien.

« Le 20 janvier, vers deux heures de l'après-midi, je trouvai Seroff seul, en apparence bien portant; lorsque je lui demandai où en était son angine de poitrine, il me répondit :

« Vous aimeriez que je m'occupe de ma santé. « Est-ce possible? Voulez-vous que je paralyse volontairement tout ce qui bouillonne ici et là? — Il indiqua du doigt sa tête et son cœur. — Croyez-moi, le « désir d'épancher tout ce qui remplit mon âme est « le meilleur remède contre mon angine. Pensez donc « que de travail j'ai devant moi! Je dois achever la « *Force maligne*, et je pense déjà à *Vakoula* et aux « *Hussites*, deux nouveaux opéras. En même temps, « je dois préparer trois articles pour des revues... et « la réponse à la lettre de Cosima... et j'attends une « lettre de Richard... »

« Après le dîner, vers cinq heures, je me trouvai de nouveau seul avec Seroff. Il prit le livre de Nauman pour m'y montrer quelques exemples de musique. Il feuilleta quelques pages, lorsque tout à coup son visage devint grave, avec un sourire étrange, puis ses traits se décomposèrent et reprirent aussitôt leur expression ordinaire. Les yeux étaient fermés, les jambes fléchirent, il glissa par terre avant que j'eusse le temps de le soutenir... »

Quoique d'une culture musicale remarquable, Seroff fut plutôt néfaste à l'art lyrique slave. L'auteur de *Judith* n'avait pas craint de briser l'effort admirable des novateurs de la musique. Il avait emprunté aux étrangers des préceptes esthétiques, qu'il appliquait d'ailleurs avec une notoire maladresse. C'est à lui que l'on peut attribuer, en grande partie, les échecs des premières tentatives de l'école nationale russe. Et son œuvre eût-elle été plus intéressante qu'il n'en serait pas moins, à nos yeux, l'adversaire trop heureux des initiatives hardies et généreuses de son époque et le profanateur de ces rayonnantes et paternelles figures de la musique slave : Glinka et Dargomyjski.

LES CINQ

La Russie a donné au monde, dans la seconde moitié du XIXe siècle, le spectacle émouvant et rare d'une poignée de cinq musiciens corrigeant le destin de l'art par leur alliance indéfectible et téméraire. Oui, cinq musiciens jeunes, inexpérimentés, raillés, méprisés, riches seulement d'espérances et des vérités qu'ils croyaient tenir, ont, par leur décision et leur foi, détourné le courant des âmes et accompli le miracle lumineux d'une renaissance artistique qu'on n'espérait plus.

Le germe avait été lancé par Glinka et entouré de soins par Dargomyjski. Et dans une éclosion magnifique et rapide, le chêne, aux cinq branches noueuses, grandit, résista aux plus mortelles tempêtes et s'imposa dans le ciel éclatant. Sa silhouette hautaine se dresse et domine, pour jamais, dans la forêt symbolique de l'art.

L'effort, dans sa simplicité, appelle une admiration profonde. Tandis que, partout ailleurs, les artistes se disputent la renommée avec une folie orgueilleuse, se déchirent entre eux avec une rage dont ils espèrent un bénéfice glorieux et font régner dans leur république hargneuse, le despotique « chacun pour soi », ceux-là demeuraient unis éperdument et voyaient au delà de leur égoïsme.

Le mérite de cette association fraternelle est d'autant plus vif que la psychologie du compositeur est plus méchante. Dans cette classe de l'art, adolescents et vieillards s'attaquent avec une violence sournoise et infatigable. La musique leur a détraqué la sensibilité et leur donne une nervosité ombrageuse qui ne supporte point la rivalité. Chacun croit détenir la vérité et la jette, comme un pavé, à la tête de son voisin, pour l'écraser et se faire un piédestal de son corps meurtri.

Les « cinq » n'ont point connu entre eux ces concurrences féroces, ces appétits de gloire trop personnelle. Ils ont combattu leurs ennemis. Mais leur étreinte morale et généreuse ne s'est jamais desserrée. Dans leur cercle, l'envie était inconnue. Chacun estimait et aimait ses alliés. Et, cependant, leur personnalité esthétique demeurait indépendante. Leurs œuvres respectives, si différentes d'aspect et de fond, en témoignent.

Glinka était mort. Dargomyjski venait de disparaître à son tour, sans laisser l'œuvre rêvée. Seroff vivait, mais ses goûts réactionnaires, ses agenouillements devant la tradition, laissaient indifférente l'élite musicale de l'Europe.

En Italie, en Allemagne et surtout en France, plusieurs compositeurs continuaient à s'illustrer. La Russie semblait officiellement veuve de tout génie lyrique. Apparence trompeuse. Bientôt elle allait se révéler comme la nation musicale la plus fervente, la plus riche et la plus hardie.

« La France, écrit M. Bruneau, restait seule sur la brèche (au point de vue musique); elle conservait une véritable école musicale, laborieuse et féconde, lorsque loin, bien loin, à l'autre bout de l'Europe, dans ce vaste empire russe né le dernier à la civilisation artistique, on vit tout à coup surgir comme une nuée de jeunes musiciens au tempérament singulièrement vigoureux, à l'activité dévorante, à la fécondité prodigieuse, au sentiment très original et très personnel, qui réclamaient leur place au grand

banquet de l'art, prouvant du premier coup qu'ils en étaient dignes et que nul n'y pouvait prétendre avec plus de droits ni de justice. C'était l'école russe qui se révélait tout à coup sans hésitations et sans tâtonnements et qui, en moins d'un quart de siècle, s'épandait sur toute l'Europe et faisait des prodiges de valeur. »

Le patrimoine musical de la Russie, quoique déjà des plus significatifs, était relativement pauvre. Il se composait de la *Vie pour le Tsar, Rousslan,* de Glinka, et de la *Roussalka* de Dargomyjski. Le *Convive de pierre* restait inachevé. Qui allait poursuivre l'œuvre des aînés?

Glinka et Dargomyjski étaient des autodidactes. Leur génie s'était développé librement, à l'écart de toute école. L'enseignement scientifique était déjà contrôlé dans les collèges et universités officielles. Mais l'initiation à la musique se faisait librement dans les cercles familiers.

A la fin du règne de Nicolas Ier, la bureaucratie allemande, qui ordonnait toutes les manifestations intellectuelles de la Russie, s'émut de cette indépendance musicale dont l'atmosphère aérée avait permis l'épanouissement d'un Glinka et d'un Dargomyjski. Et l'on résolut d'endiguer le courant heureux et d'étrangler son autonomie. Un Conservatoire soi-disant russe fut projeté, dont les professeurs avaient été appelés de Berlin, de Vienne, de Stuttgart. Les Slaves n'y pouvaient être admis qu'en qualité d'élèves. Glinka et Dargomyjski n'hésitèrent pas à protester contre ce nouveau renfort d'une domination intellectuelle déjà lourde. Un esprit scolastique étranger allait ainsi s'implanter dans le domaine affranchi de la musique. Un conservatoire du gouvernement était-il d'ailleurs nécessaire? Les énergies spontanées ne se brisent-elles pas contre le mur de la routine, et les initiatives privées ne sont-elles pas chassées par la discipline officielle?

La plus grande ambition secrète de Glinka et de Dargomyjski était de fonder en Russie une école nationale.

« Pas de Conservatoire russo-allemand! » s'écrièrent-ils. Et ils luttèrent avec une rudesse farouche contre les tentatives germaniques. Mais le compositeur de la *Vie pour le Tsar* n'était pas un orateur et n'avait pas l'orgueil diligent d'un chef d'école.

Quelques mois avant sa mort, Michel Glinka fut, cependant, heureux de voir que sa résistance contre l'envahissement allemand avait porté ses fruits et qu'après lui, elle serait continuée avec plus de véhémence encore. Un tout jeune homme qui n'avait pas atteint sa vingtième année se présenta à lui, si particulièrement doué, si frémissant, si gravement passionné, que l'auteur de *Rousslan et Ludmila* crut voir en cet adolescent étrange l'incarnation même de la musique russe. Glinka légua à Mili Balakireff ses plus précieuses idées. Il lui fit promettre qu'il serait son continuateur. Balakireff tint sa promesse.

Mili Balakireff rencontra, peu après, César Cui, dont l'idéal correspondait au sien. Tous deux tracèrent un plan de campagne, dont ils ne devaient plus se départir. Ils attirèrent dans leur ligue Moussorgsky, Borodine et Rimsky-Korsakoff. L'école nationale russe était désormais créée. Elle allait s'opposer victorieusement au Conservatoire officiel fondé plus tard par Antoine Rubinstein.

Les « Cinq » travaillaient ensemble, s'entr'aidaient, chacun complétant l'ouvrage de son associé, affirmaient hautement leur solidarité, proclamaient leur évangile artistique commun et leurs aspirations nationales. Certes, la doctrine était la même pour tous les cinq. Mais aucun ne devait servir de parangon à l'autre. L'originalité était respectée et même encouragée. Et à considérer la diversité de leurs ouvrages, on remarque que leur entente était plutôt morale qu'esthétique et que chacun n'avait en vue qu'une réalisation particulière de ses propres moyens, tout en se conformant aux principes directeurs du cénacle.

César Cui se révéla le porte-parole du nouveau clan. Il le para de ce titre agressif et présomptueux : *Groupe puissant* (*Mogoutchata Koutchka*). Dès 1865, il lançait le fameux manifeste des « Cinq ». Dans des périodiques comme *Saint-Pétersbourgskia Viedomosti, Golos,* il livrait bataille aux détracteurs du *Groupe puissant.* Ses articles vifs et brillants, d'un style coloré et nerveux, d'une persistante sincérité de ton dans l'attaque, avaient un retentissement considérable dans le monde artistique et éclairaient d'un jour éclatant les manifestations de la jeune école. Celle-ci ne manquait pas, d'ailleurs, d'ennemis acharnés et habiles qui lui reprochaient ses tendances révolutionnaires, raillaient son penchant pour le folk-lore et la musique orientale, et jugeaient sévèrement son instrumentation pittoresque et raffinée.

César Cui répliquait avec une vivacité impérieuse. Les assaillants reculaient assez souvent. Et César Cui, triomphant, promulguait les édits de la ligue, dont il était le héraut :

« Avant tout, proclamait-il, l'école russe ne fera aucune concession servile au public. Elle marchera fière et tranquille vers l'idéal qui est une source vive d'intelligence, de vérité et de poésie, sans se préoccuper ni du succès ni de l'insuccès. »

Les représentants du *Groupe puissant* estimaient que la symphonie avait dit son dernier mot avec Beethoven, Schumann, Berlioz et Liszt. Et c'est pourtant dans la symphonie qu'ils brillèrent généralement avec le plus d'éclat. Egalement éloignés du maniérisme italien et factice de Bellini et de Donizetti, et du dramatisme grandiloquent d'Auber, de Meyerbeer et d'Halévy, ils se consacrèrent surtout, à l'instar de Richard Wagner, à la rénovation du théâtre lyrique.

La musique dramatique « doit, selon eux, toujours avoir une valeur intrinsèque comme musique absolue, abstraction faite du texte. Un fragment qui serait jugé indigne de faire partie d'une symphonie ne devrait pas non plus être toléré dans l'opéra ».

César Cui mettait aussi au premier plan des préoccupations de ses compagnons d'armes la psychologie des personnages, qui devait, à tout moment du drame, dominer l'orchestre, et l'observation de la couleur locale et de l'époque de l'action.

Les « Cinq » professent une aversion particulière pour la banalité et la trivialité, tout en s'inspirant de la chanson populaire, qu'ils ne négligeaient pas d'enrober d'une instrumentation prestigieuse.

Dans son manifeste, César Cui ajoutait :

« La forme de l'opéra ne doit pas rester figée dans l'ancien moule, mais dépendre seulement de la situation réciproque des personnages et de l'action générale du drame... Cependant, une certaine régularité de la forme, une savante construction architecturale, des licences de bon goût, sont admissibles dans un opéra, mais à condition qu'elles soient bien motivées. »

Gluck avait déjà dit dans son éloquente préface d'*Alceste*

« Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus; je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. »

En outre, après Dargomyjski, les « Cinq » affirmaient leur inébranlable attachement à la vérité, à l'expression juste et spontanée, à la fidèle traduction musicale du texte du poème.

Comme on le voit, les directions du *Groupe puissant* ne manquaient pas de précision. Elles devaient devenir les avenues spacieuses et ensoleillées de toute l'école musicale contemporaine.

Les « Cinq » furent bientôt célèbres, tant par leurs productions que par leurs théories publiquement confessées. Ils eurent des adeptes enthousiastes. Ils rencontrèrent également des adversaires gênants, dont les plus connus et les plus décidés étaient Rubinstein et Tchaïkowski. Nous avons donné toutes les raisons qu'on avait d'admirer cette indomptable petite phalange d'artistes. Il n'est pas inutile peut-être de mettre sous les yeux du lecteur certains passages, parmi les plus significatifs, du réquisitoire dressé contre les « Cinq » par les traditionnalistes. Le chef de ces derniers, Tchaïkowski, était parmi les adversaires les plus irréductibles, les plus écoutés et les plus adroits qui combattaient le *Groupe puissant*. Dans une lettre adressée par l'auteur d'*Onéguine* à Mme von Meck, ces rancunes sont précisées assez nettement, et leur faisceau jette une dure clarté sur la discussion.

« Les compositeurs de la nouvelle école de Saint-Pétersbourg, écrit Tchaïkowski, ont tous beaucoup de talent. Mais ils sont pénétrés jusqu'à la moelle des os de prétentions. Ils ont une assurance de dilettantes et sont absolument convaincus de leur supériorité sur tout le monde musical. Rimsky-Korsakoff seul fait exception. C'est un autodidacte comme tous les autres membres du groupe, mais, dernièrement, une transformation s'est opérée en lui. C'est une nature sérieuse, honnête, consciencieuse. Il est tombé tout jeune dans ce groupement, qui lui a persuadé, immédiatement, qu'il était un génie et qu'il n'avait pas besoin d'étudier, parce que l'école tue l'inspiration, tarit la faculté créatrice, etc. Il a commencé par les croire. Ses premières œuvres témoignent d'un très grand talent, privé de tout développement théorique. Tous les membres de ce groupe pratiquaient l'admiration mutuelle, et chacun s'efforçait d'imiter l'œuvre d'un de ses camarades proclamée remarquable par les autres. Il en résulta que tout le groupe tomba dans une grande monotonie de procédés et que ses productions devinrent maniérées et impersonnelles. (Cette calomnie est manifestement gratuite, ainsi que nous le verrons dans l'étude particulière consacrée à chaque membre du *Groupe puissant*.) Rimsky-Korsakoff fut le seul parmi eux qui comprit, il y a cinq ans, que les idées propagées par ses collègues péchaient par la base et que leur mépris pour l'école et la musique classique, leur haine des autorités et des exemples, ne masquaient que leur ignorance. Je conserve une lettre qu'il m'a écrite à cette époque et qui m'a profondément touché. Rimsky-Korsakoff m'avouait son désespoir d'avoir perdu tant d'années sans résultat et de marcher dans une voie sans issue. Il me demandait conseil. Je lui répondis de s'instruire. Il se mit au travail avec un zèle si ardent que la technique lui devint bientôt une atmosphère indispensable. En l'espace d'un été, il écrivit quantité d'études contrapuntiques, soixante-quatre fugues, dont il me pria de corriger une dizaine. Les fugues étaient irréprochables. Mais je remarquai que la réaction était trop brusque. De l'aversion violente pour l'école, il passait à l'idolâtrie de la technique musicale. Peu après, il composa sa symphonie et son quatuor. Ces deux œuvres renferment des prodiges de savoir, mais, comme vous le dites justement, elles dénotent un pédantisme desséché. Il est évident qu'il traverse, en ce moment, une crise dont il est difficile de prévoir l'issue. Ou il deviendra un très grand maître, ou il se perdra dans des acrobaties du contrepoint. »

Dix ans plus tard, Tchaïkowski, conscient de son infériorité, écrivait avec une mélancolique sincérité : « J'ai lu *Snegourotchka ou la Fille de Neige*, de Rimsky-Korsakoff. J'ai admiré sa maîtrise. Et, à ma honte, j'avoue que je l'ai envié. »

Le musicien d'*Onéguine* avait la vue courte. Rimsky-Korsakoff n'était pas seul digne d'admiration dans le *Groupe puissant*. C'est lorsqu'il aliéna sa liberté de conception, lorsqu'il s'imposa la discipline wagnérienne, c'est lorsqu'il devint un fort en thème, que Rimsky-Korsakoff cessa d'être intéressant. Mais nous reparlerons de cette métempsycose stérilisante et pédantesque d'une personnalité jadis exquise et colorée.

D'autre part, le groupe ne tomba point dans « cette grande monotonie » et ne livra jamais ces « productions maniérées et impersonnelles » dont parle Tchaïkowski. Si ce n'est pas là de la mauvaise foi, il faut convenir que ces paroles révèlent un parti pris singulièrement aveugle. Il suffit de jeter un simple coup d'œil sur une œuvre de chaque membre du *Groupe puissant* pour se convaincre que toute manifestation de l'activité de ces jeunes gens s'écarte nettement de celles qui l'ont précédée. Nulle œuvre d'un associé des « Cinq », on peut l'affirmer, ne rappelle l'œuvre d'un autre associé. La personnalité de chacun s'établit si formellement qu'à entendre seulement les harmonies d'un compositeur du *Groupe puissant*, — naturellement sans être averti avant l'audition de l'auteur de cette gerbe sonore, — on l'identifie immédiatement. Quel musicien, familier du répertoire russe, peut confondre, lorsqu'il les écoute, un Balakireff avec un César Cui, un Borodine avec un Moussorgski ou un Rimsky-Korsakoff? Le dédain de Tchaïkowski ne peut pas ne pas être injuste, préconçu et suggéré par une âme jalouse.

Quant à l'ignorance que Tchaïkowski prête si légèrement aux *Cinq*, nous verrons qu'elle est volontaire, que ceux-ci ont débarrassé la musique d'un formalisme étroit et tyrannique, qu'ils ont élargi son domaine pathétique, abattu les barrières qui ne la laissaient pas communiquer avec la vie. La majorité de la nouvelle école était, au contraire, composée de savants qui étendaient leur curiosité patiente jusqu'aux mathématiques les plus ardues. Balakireff, Cui, Rimsky-Korsakoff, ne cessaient de se pénétrer des maîtres qui les avaient précédés et de propager leur influence féconde et sérieuse. Ils approfondissaient les œuvres du passé avec autrement de sensibilité, de justesse divinatoire et de fine compréhension que les superficiels traditionnalistes.

Mais est-il utile de plaider davantage la cause des

« Cinq » et de réfuter les insinuations malveillantes de Tchaïkowski? Les œuvres du *Groupe puissant* répondent avec une éloquence impérative à l'arbitraire de ces objections arrogantes.

MILI BALAKIREFF

Il fut l'organisateur de la victoire du *Groupe puissant*. Chef et, pour ainsi dire, grand prêtre de la nouvelle école, il fut l'éducateur fervent et ingénieux des « Cinq ». Il consacra ses meilleures heures à leur expliquer les textes glorieux de maîtres authentiques de la musique. Son œuvre s'en ressentit. Il n'a produit que des lieder et des œuvres concertantes. A peine eut-il le temps d'écrire une ouverture dramatique et des entr'actes symphoniques pour le *Roi Lear*. Pianiste virtuose et sensible, il déchiffre et analyse devant ses collègues les compositions les plus représentatives des grands musiciens. Il avait pressenti cet enseignement direct et appuyé sur l'exemple que répandent généralement, aujourd'hui, nos plus éminents professeurs. Borodine et Moussorgski furent les plus passionnés disciples de Balakireff, et cela seulement suffirait à sa renommée.

« N'étant pas théoricien, écrivait-il modestement à Stassoff en 1881, je n'ai pu enseigner à Moussorgski l'harmonie comme la professe Rimsky-Korsakoff, mais je lui ai fait comprendre la forme des œuvres musicales. De 1858 à 1861, nous avons joué ensemble toutes les symphonies de Beethoven, les ouvrages de Schumann, Schubert, Glinka, etc. Je lui ai démontré la construction technique et fait analyser le processus théorique. »

Il sut choisir les membres du *Groupe puissant* avec une étonnante clairvoyance. Tous devaient justifier sa confiante consécration.

Mili Balakireff est né en 1836, l'année même de la création, sur la scène impériale, de la *Vie pour le Tsar*, annonciatrice d'une moisson lyrique si neuve et si riche. Il fit d'excellentes études à l'Université de Kazan. Un vieux diplomate, Oulibicheff, devenu sur le déclin, critique d'art et historien, l'initia à la véritable musique. Balakireff se nourrit longtemps des maîtres anciens. A dix-huit ans il fit la connaissance de Glinka, auquel il avait voué une admiration juvénile et passionnée. L'auteur de *Rousslan* discerna aussitôt tous les dons de cet adolescent impétueux; il découvrit qu'il se lèverait pour chasser les ombres trop encombrantes des réactionnaires et planter haut l'idéal véritable de sa nation. Glinka ne put assister à l'accomplissement de sa mission. Il mourut lorsque Balakireff n'avait encore que vingt et un ans. Mais Dargomyjski, le second maître de l'auteur de *Thamar*, put voir les premières batailles de l'école nationale et se réjouir de ses premiers triomphes. Lui-même s'était quasi enrôlé dans le parti, et avait jeté dans la balance de l'opinion le *Convive de pierre*, qui n'était qu'une affirmation altière, lumineuse et concentrée du *Groupe puissant*.

Mili Balakireff fut l'âme du *Groupe puissant*. Par son action énergique et habile, par sa propagande et sa direction remarquables, il assura la fortune artistique des « Cinq ». Encore qu'il ne fût pas le plus âgé de ses camarades, il présida avec une autorité heureuse et grave aux destinées de la laborieuse pléiade. Et cette occupation accaparante ne lui laissait que peu de temps pour ses productions personnelles.

Les tendances de Balakireff se confirmèrent néanmoins de bonne heure dans une œuvre qu'il composa, à l'âge de 26 ans, à l'occasion du millénaire de l'Empire russe, solennellement célébré en 1862. L'ouvrage lui-même portait ce titre : *Mille Ans*. Avec une ardeur patriotique exaltée, le jeune musicien retraçait l'histoire de son pays, en de grandes fresques sonores. Toute la personnalité de Balakireff se dénonce dans cet essai audacieux qui prenait, en ces circonstances nationales, une importance adroitement éloquente.

Balakireff s'inspirait uniquement de la chanson populaire, qu'il magnifiait par une instrumentation d'une technique prestigieuse, d'une diversité et d'une richesse de timbres enivrantes. Il empruntait au folk-lore ses mélodies profondes, alanguies et mystérieuses et étirait leurs rythmes câlins et nostalgiques. A l'exemple de Glinka, il utilisait les somptueuses harmonies orientales et mettait en valeur leurs gemmes éblouissantes, déployait leurs velours, soulignait leurs broderies et faisait éclater leurs ors. Les parfums opiacés de la Perse et du Caucase, les odeurs obsédantes de la Mongolie, sont captés dans *Thamar* et *Islamey* comme en des flacons de cristal taillé où ils sont à jamais prisonniers.

Balakireff comprit tout le parti qu'on pouvait tirer de l'admirable chant populaire de la Russie. Il parcourut la campagne, recueillant de la bouche du plus humble moujick la mélodie primitive. Il en publia un recueil imposant, et harmonisa lui-même les morceaux avec une brûlante piété, une délicatesse de touche et une intuition prodigieuses.

D'autre part, le compositeur de *Thamar* faisait des efforts désespérés pour attirer l'attention publique sur la musique nouvelle. Il fonda une école gratuite de chant et donna, deux fois par an, de grands concerts de musique symphonique. Berlioz, Liszt et Glinka étaient toujours inscrits en tête des programmes. A la faveur de ces grands noms, il révélait au public les jeunes compositeurs russes dont il était le chef.

En 1883, Mili Balakireff fut appelé à diriger la chapelle impériale. Ses nombreux admirateurs lui firent alors tenir une longue adresse, dont les passages suivants prouvent en quelle estime l'on tenait déjà l'auteur d'*Islamey* :

« Les créateurs de la musique russe, Glinka et Dargomyjski, lorsque vous étiez encore tout jeune, ont sacré en vous leur successeur et leur continuateur. Vous avez, au cours de votre carrière féconde, réalisé leurs espérances. A la tête de quelques émules de talent vous avez, tant par vos œuvres que par l'influence que vous exercez directement sur notre génération, donné à l'école musicale russe une indépendance qui est reconnue non seulement chez nous, mais par les plus illustres représentants de la musique étrangère. Vous avez rencontré, ainsi que toute la nouvelle école, une résistance opiniâtre. Vos amis et admirateurs ont vu avec tristesse que vous arrêtiez volontairement l'essor de votre activité musicale pendant un certain temps, et maintenant, ils acclament votre retour et espèrent que vous n'abandonnerez plus la voie dans laquelle vous ferez accomplir de nouveaux progrès à la musique russe. »

Balakireff fut, en effet, le maître écouté de toute une génération. Son bagage musical est relativement mince. Mais son influence généreuse et stimulante suffit à sa gloire. Il a définitivement banni des orchestres slaves ce genre bâtard et vicié qui avait sévi jusque dans des individualités aussi prononcées que

celles de Glinka et de Dargomyjski. Il a proclamé la liberté de la musique russe. C'est sur son instigation que Borodine et Moussorgski, César Cui et Rimsky-Korsakoff travailleront à l'enrichissement du trésor lyrique national et feront les exhortations des étrangers.

Il n'était pas un barbare ni un pontife exclusif, fermé au reste du monde. Il prenait à la science tout juste ce qu'elle pouvait accorder : la distinction, l'ordre, le style, sans quoi l'œuvre d'art ne résiste que difficilement aux atteintes du temps. Mais l'âme russe demeurait intacte, et aucune de ses inspirations fascinantes n'était humiliée ni masquée. Une œuvre comme *Thamar* est proprement le cri prolongé de la terre russe. Balakireff a rejeté la défroque fanée du classicisme. Il n'en prouva pas moins qu'il était un savant. Il enveloppa de certitudes techniques la mélodie spontanée de tout son peuple. Il apprivoisa sa sauvagerie obscure, à la façon dont on domestique un bel animal sain. Mili Balakireff fut un dompteur de la barbarie ancestrale et un rénovateur séditieux. Les grands maîtres de la musique russe lui doivent le meilleur de leurs ingénieuses combinaisons harmoniques. Il est l'artisan sévère et réfléchi de la résurrection sonore de la Russie.

L'œuvre de Balakireff.

Celui-là fut non seulement un grand musicien par la science des développements, mais aussi un compositeur à l'imagination luxuriante.

Son œuvre fut national. Dans *Russia*, il chante les luttes, les souffrances, les victoires et les joies de son pays. Son ouverture sur des thèmes russes s'anime de la vie d'un folk-lore odorant. Balakireff est ému par des chants caucasiens aux lignes voluptueusement effrénées, et il écrit *Islamey*, brillante fantaisie pour piano, où miroite le soleil de l'Orient.

Et c'est *Thamar*, éblouissant poème symphonique. Au sommet d'un rocher qui surplombe le Terck, se dresse une tour mystérieuse, demeure de la reine Thamar, « belle comme un ange et méchante comme un démon ». Un thème aux sinuosités câlines caractérise musicalement l'astuce, la passion et la nonchalance de la princesse. La mélodie s'enfle et roule dans une trépidante débauche sonore. Lentement, la symphonie s'apaise et se termine par une description du cours dolent et mystérieux du Terck, dont les flots traînent le cadavre de celui qui s'éprit de Thamar.

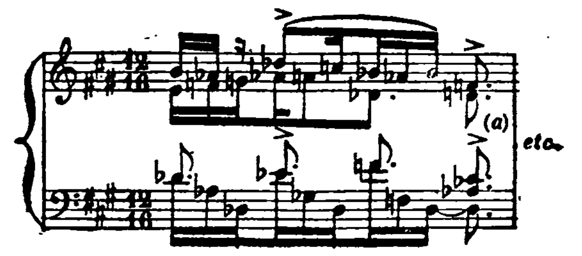
On doit à Balakireff d'excellentes transcriptions pour piano de la *Jota aragonesa* de Glinka, de la *Fuite en Egypte* de Berlioz. Au surplus, voici le catalogue complet de son œuvre :

Au Jardin, idylle. — Jurgenson.
Berceuse. — Zimmermann.
Des chœurs mixtes arrangés d'après les deux poésies épiques recueillies par la Commission impériale de la Société de Géographie en 1884. — Gutheil.
Canzone Napolitana. — Bessel.
Capriccio. — Zimmermann.
Cavatine du quatuor op. 130 von Beethoven. — Gutheil.
Chant du pêcheur. — Zimmermann.
30 chants populaires russes harmonisés et arrangés à 4 mains.
Come unto me. — Ricordi.
Complainte Doumka. — Zimmermann.
Le Désert, romance. — Jurgenson.
Musique d'église. — Gutheil.
La Fuite en Egypte, ouverture transcrite. — Gutheil.
Gondellied. — Zimmermann.
Hymne au Tzar. — Gutheil.
Chant de Géorgie. — Gutheil.
Humoreske. — Zimmermann.
Islamey, fantaisie orientale. — Jurgenson.
1000 Ans O 3. — Johansen.
Kamarinskaja de Glinka. — Gutheil.
Berceuse pour chœur de femmes ou d'enfants. — Gutheil.
Mazurka n° 1. — Gutheil.
Mazurkas nos 3 et 4. — Jurgenson.
Mazurkas nos 5 et 6. — Zimmermann.
Mélodie espagnole. — Zimmermann.
Ne parle pas, de Glinka. — Zimmermann.
Nocturne n° 1. — Gutheil.
Nocturnes nos 2 et 3. — Zimmermann.
Ouverture du Roi Lear. — Zimmermann.
Ouverture sur un thème de marche espagnole. — Bessel.
Ouverture sur 3 thèmes russes. — Jurgenson.
Ouverture *Undine de Seroff*. — Zimmermann.
Polka. — Gutheil.
Quatuor de Beethoven F. M. — Bessel.
Recueil de 40 chants populaires russes. — Belaieff.
Réminiscences de l'opéra la Vie pour le Tsar de Glinka, fantaisie. — Zimmermann.
Rêverie. — Zimmermann.
Rêverie de Zapolskey. — Jurgenson.
Romances et chants. — Gutheil.
10 romances. — Jurgenson.
Russia, poème symphonique. — Bessel.
Recueil de chansons nationales russes. — Johansen.
Scherzo n° 1. — Gutheil.
Scherzo n° 2. — Zimmermann.
Sérénade espagnole. — Zimmermann.
Symphonie. — Zimmermann.
Turaulitte. — Zimmermann.
Thamar, poème symphonique. — Jurgenson.
Toccata. — Zimmermann.
Tyrolienne. — Zimmermann.
Valse di Ravura. — Zimmermann.
Valse impromptu. — Zimmermann.
Valse mélancolique. — Zimmermann.
Valses nos 4, 5, 6. — Zimmermann.
2 valses caprices d'A. Zenaieff, transcription. — Zimmermann.
Un Bal à la Sous-Préfecture (2 voix d'hommes). — Lory.

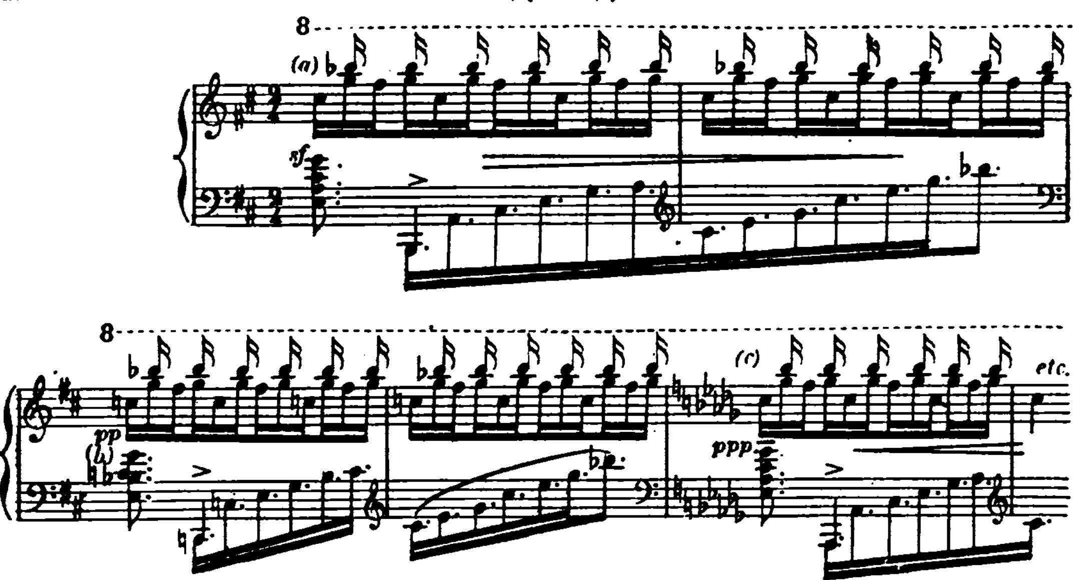
A l'analyse, les partitions dévoilent des beautés éclatantes; procédons à l'examen de quelques-uns de ces ouvrages :

ISLAMEY.

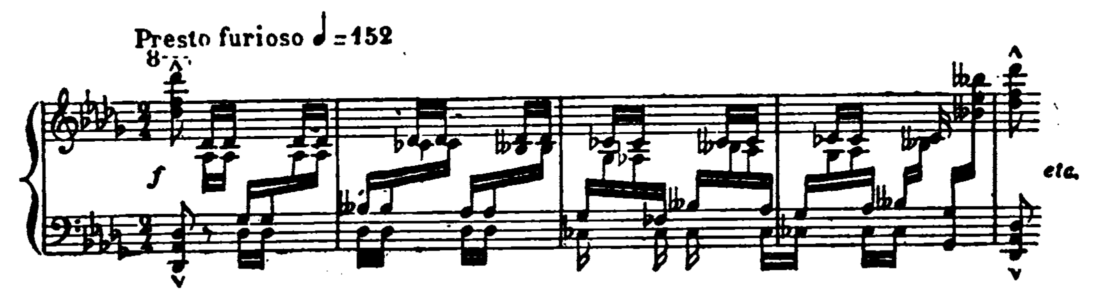
A différentes reprises, dans tout ce passage, la même note se rencontre à la fois naturelle et altérée (*a*), frôlement de seconde mineure entre la pédale inférieure de *sol* et les parties supérieures. Sur cette pédale, plusieurs fois apparaît une autre pédale à la quarte supérieure (*b*) avec résolution sur la médiante.



Un court mais merveilleux repos sur une septième diminuée dont *ré* bécarre est le fondamental, tandis que continue à résonner la pédale de *ré* bémol (*a*).



Présentation — sous une nouvelle forme — d'écriture pianistique de l'accord de neuvième mineure (*a*), cet accord se résout sur la septième de dominante de *fa* (*b*), agrégation à laquelle s'enchaîne brusquement la septième de dominante de *ré* bémol (*c*).



Tout se fond dans une conclusion sauvage, dont les accords tumultueux se dérobent presque à l'analyse.

Le Sapin



Ce lied est en *si* mineur avec une pédale inférieure de médiante qui supporte successivement une septième diminuée, une septième mineure non préparée et une neuvième majeure. Cette neuvième s'édifie par la prolongation de la septième mineure, avec appoggiature de la neuvième sur le demi-ton inférieur; d'où frottement de seconde contre la fondamentale et appoggiature de la quinte sur le demi-ton inférieur (entre les deux appoggiatures il y a donc rapport de tierce augmentée). Jolie résolution de la neuvième sans fondamentale de la majeure sur l'accord de *fa* dièse mineur.

Toujours on me dit...



Cette mélodie est curieuse par son rythme d'un sentiment grotesque.

Prélude (page 3).



La période initiale est exprimée au piano. Ensuite le chant présente constamment l'altération rythmique chère aux maîtres russes; le sentiment général est également slave.

Il ne serait pas exact de dire que Balakireff n'ait rien composé pour le théâtre. Il écrivit, en effet, une musique de scène (ouverture et entr'actes) pour le *Roi Lear* dont les thèmes, en particulier, sont des joyaux délicatement ciselés et sertis dans de fines et mordantes harmonies.

Balakireff avait en outre en chantier un drame lyrique, *l'Oiseau d'or;* la mort le surprit avant qu'il achevât cette œuvre, où son génie se fût épanoui dans une floraison éblouissante et bariolée.

CÉSAR CUI

César Cui passa, de son vivant, pour le plus grand musicien des « Cinq ». Si l'on examine son œuvre, il est difficile de justifier cette renommée. Les proclamations incendiaires de César Cui faisaient illusion. En réalité, son style composite, sa personnalité dispersée, sa foi sans concentration ni véhémence, le placent définitivement au second rang.

On l'a longtemps considéré comme le fondateur de l'école nationale russe. Cette opinion, généralement accréditée, est inexplicable. César Cui n'est pas d'origine slave. Son père vint en Russie avec la Grande Armée napoléonienne et s'y installa, en qualité de professeur de français, après la retraite des cohortes impériales.

Antoine Cui avait épousé une Lithuanienne et s'était installé à Vilna. C'est là que naquit César Cui, le 6 mai 1835. Son père rêvait d'en faire un officier. A l'âge de treize ans, César Cui entrait à l'École des ingénieurs militaires de Saint-Pétersbourg. Il avait eu pour professeur le musicien polonais Moniuszko et, tout jeune encore, s'essayait à la composition. L'influence de Chopin domine dans ses premières œuvres.

Mais l'enseignement artistique était rigoureusement banni du programme des écoles militaires. César Cui ne put consacrer à la musique que de rares loisirs. Cette privation exaspéra encore les désirs et les ambitions de l'adolescent. Ses études furent cependant des plus brillantes, et, lorsqu'il les eut terminées, il fut nommé répétiteur de topographie et de fortification. Comme Borodine, qui fut, toute sa vie, professeur de chimie, César Cui resta professeur des sciences militaires. Il fut même promu au grade de général et compta au nombre de ses élèves le général Skobeleff et l'ancien tsar de Russie, Nicolas II.

César Cui n'aurait été très probablement qu'un amateur, s'il n'avait rencontré Mili Balakireff, qui le mena auprès de Dargomyjski. César Cui et Balakireff, aidés de Moussorgski, furent les promoteurs de l'école russe. Et le fils d'un soldat français et d'une Polonaise devint ultra-Russe et se mua en un champion — le plus fougueux, le plus combatif de la pléiade des « Cinq » — du nationalisme slave.

Aux soirées de Dargomyjski, César Cui fit la connaissance d'une élève du maître du *Convive de pierre*, Mlle Bamberg. Une affection mutuelle et profonde lia bientôt les deux jeunes gens. Il improvisa, en l'honneur de la jeune femme, un scherzo dont la notation voulait être une sorte d'anagramme madrigalesque. L'ouvrage était, pour le surplus, sinon d'inspiration russe, du moins frais, gracieux et passionné. C'est à cette époque que César Cui composa son opérette en un acte, *le Fils du Mandarin*, et commença *le Prisonnier du Caucase*, dont le livret était tiré de Pouchkine. Mais, malgré ses idées directrices, César Cui n'apparaît point comme un musicien de « terroir ». Il est surtout un psychologue lyrique d'une pénétrante et poignante observation.

Aussi bien, César Cui ne s'inspira que rarement de sujets pris dans la littérature russe. Le premier opéra qu'il fit représenter fut *Ratcliff*, dont la donnée lui avait été suggérée par le drame incohérent et sombre de Heine. Il consacra dix ans de sa vie à cette composition. L'ouvrage porte les traces appuyées des différents idéals pour lesquels se passionna tour à tour l'intelligent musicien. L'influence schumanienne s'y discerne plus particulièrement. Un critique russe a jugé avec une netteté presque agressive le drame de César Cui.

« Le talent mélodique de M. Cui, écrit-il, n'est pas opulent. On ne peut pas reprocher à sa mélodie de la vulgarité, mais on sent qu'elle manque de physionomie individuelle. On ne saurait nulle part relever de plagiat ni indiquer la source à laquelle tel ou tel motif a été puisé ; il n'a pas été volé, mais seulement inspiré, et ces inspirations, adaptées avec beaucoup de goût et l'intuition du beau, tiennent lieu pour M. Cui, comme pour beaucoup de gens, de création mélodique originale. Mais, bien qu'elles manquent d'originalité, les mélodies de *Ratcliff* sont souvent belles et chantantes : le prélude du troisième acte, presque tout le rôle de Marie et son duo avec Ratcliff. Les parties pour voix d'hommes sont beaucoup moins bien réussies que celles écrites pour les soprani. »

La première représentation de *Ratcliff* eut lieu en 1869. Après huit représentations, l'œuvre de César Cui fut retirée du répertoire. César Cui ne fut point découragé par cet échec. D'après une médiocre traduction de l'*Angelo, tyran de Padoue*, de Victor Hugo, il entreprit une nouvelle œuvre scénique. César Cui semble alors renoncer à la plupart des principes esthétiques qu'il avait posés dans son manifeste de 1865. Il déclare que le signe caractéristique de l'école russe doit être la puissance d'expression de la mélodie chantée.

A la vérité, le choix de ce sujet romantique s'opposait expressément au réalisme de l'école russe. Dans *Angelo*, le récitatif mélodique est, cependant, d'une puissance et d'une vérité remarquables. En revanche, l'orchestre est pour ainsi dire inexistant. Ainsi, César Cui veut prendre le contrepied de Richard Wagner, dont il est l'un des détracteurs les plus convaincus. *Angelo* fut représenté au Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg en 1875. Son succès fut incertain.

En 1885, la comtesse de Mercy-Argenteau, qui a signé une fort intéressante biographie de César Cui, réussit à faire représenter à l'opéra de Liège un ouvrage que devait désigner César Cui. Au lieu de choisir *Ratcliff* ou *Angelo*, le musicien demanda que l'on montât une œuvre de jeunesse, *le Prisonnier du Caucase*. Quoique cette partition ne se signale par aucune originalité décisive, et peut-être à cause de cela, le drame de César Cui fut accueilli triomphalement par le public wallon. Borodine, qui assistait à la première représentation, a évoqué cette soirée mémorable dans une lettre qu'il adressait à sa femme.

« L'opéra de Cui a eu un succès immense, et le compositeur est venu deux fois saluer le public sur la scène et de sa loge, appelé par des applaudissements frénétiques. Les artistes de l'opéra lui ont offert une lyre d'or. La représentation n'a pas mal marché ; le baryton, les basses, le ténor et le soprano étaient beaux et, ce qui vaut mieux, avaient des voix presque égales, de sorte que les ensembles étaient assez réussis. Les chœurs sont mauvais et peu nombreux. Les danses vont à la diable. Une danseuse a été sifflée tant elle a mal dansé. Les attifements sont ridicules. Les dames du chœur portent un costume qui tient du russe, du tatar et du circassien, et le prisonnier est vêtu en cocher de Moscou. L'orchestre

est assez bon et le chef excellent. Beaucoup de notabilités du monde musical, théâtral et de la presse, sont venues assister à la première. Il est probable qu'on montera cet opéra à Bruxelles, et l'on est déjà en pourparlers pour représenter *Angelo*. Pour te donner une idée de l'intérêt qu'on porte ici à la musique russe, je te dirai que plusieurs jeunes gens sont accourus de Paris exprès. Un d'entre eux a même appris d'avance par cœur toute la partition. Hein, que dis-tu de ça? »

En 1893, César Cui fit représenter sur la scène de l'opéra-comique de Paris le *Flibustier*, sur le poème de M. Jean Richepin, et y affirma les principes directeurs de l'école russe. L'ouvrage surprit par le récitatif continu, la discrétion orchestrale, et n'eut auprès du public routinier de la salle Favart d'alors qu'un très mediocre succès.

César Cui ne rentra sur la scène du Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg qu'en 1899, avec la création du *Sarrasin*, qu'il avait tiré du drame d'Alexandre Dumas, *Charles VII chez ses grands vassaux*. Quoique fidèle au récitatif mélodique, César Cui semble s'être réconcilié avec certains dramatistes lyriques du romantisme, et notamment avec Giuseppe Verdi.

C'est à Moscou que César Cui fit jouer, en 1895, deux actes lyriques : *le Festin en temps de peste* et aussi *le Fils du Mandarin*, qui était sa première partition théâtrale, — elle datait de 1859. Rien de saillant en ces deux ouvrages. Enfin, en 1902, César Cui donna à la scène de l'Opéra privé de Moscou un drame en un acte, *Mademoiselle Fifi*, d'après le conte célèbre de Guy de Maupassant. L'ouvrage est caractéristique. D'une sobriété tragique et étranglée, le récitatif souligne impérieusement le réalisme du texte et en amplifie le sens pathétique. Le décor banal de l'action, sa trame d'une simplicité quotidienne, sont, pour ainsi dire, purifiés au feu des harmonies puissantes et graves.

César Cui composa encore des mélodies, des pièces pour piano, des concertos pour violon avec orchestre, où se révèlent une surprenante sûreté de main et la plus exquise distinction sentimentale. Dans ses lieder, plus particulièrement, il condense les baumes et les teintes de tout un petit drame passionnel. Il livre ainsi de spécieuses et délicates miniatures sonores, qui ne contribuèrent pas peu à sa gloire.

Mais César Cui fut surtout le porte-drapeau des « Cinq ». Avec cette générosité de manières et de sentiments qu'il avait héritée de ses ancêtres français, il déclare une guerre spirituelle, entraînante et fantasque aux adversaires de la nouvelle école. Il fut ainsi amené à exagérer sa pensée agressive. Richard Wagner souffrit assez vivement de ses critiques acerbes. Avec une audace tranquille, il nia tout talent à l'auteur de la *Tétralogie*, simplement. César Cui a publié en français un volume, *la Musique russe*, qui est un document capital pour servir à l'histoire de la nouvelle école slave.

César Cui était-il, d'autre part, un compositeur bien représentatif des tendances du *Groupe puissant?* Il est malaisé de l'admettre. Ses hérédités françaises et ses disciplines orientales lui créaient une dualité mentale contradictoire. Il s'inspira surtout, ainsi qu'on l'a vu, des œuvres littéraires de nos compatriotes. Il n'appliqua pas, non plus, avec une extrême rigueur les lois de la rénovation nationale imposées par Dargomyjski et Balakireff. Il lui manquait cette flamme intime de la foi, cette spontanéité dans le jaillissement mélodique qui ajoutent une grâce si vivante aux compositions de ses associés. La réflexion nuisait à l'invention. Mais, par son ascendant moral, sa force de persuasion, ses manœuvres diligentes et sa culture raffinée, il fut l'excitateur infaillible et dévotieux de la renaissance et de la vérité musicales.

L'œuvre de César Cui.

Bien que César Cui vantât dans ses articles la source claire et intarissable qui jaillissait du folk-lore russe, il ne fut jamais heureusement inspiré par les thèmes populaires de son pays.

C'est pourquoi ses ouvrages nous apparaissent comme claudicants. L'activité musicale de Cui se reporta principalement vers le théâtre; mais son œuvre symphonique est considérable et variée. Dressons la liste sommaire de toutes les pièces qu'il écrivit :

1. 1er Scherzo pour orchestre.
2. Scherzo à la Schumann pour piano.
3. Mélodies pour piano et chant : *a*) *Je t'ai vue.* — *b*) *L'Amour d'un trépassé : en vain sous une froide pierre.* — *c*) *Naguère en les vapeurs d'un songe.* — *d*) *Mon cœur s'éprend du feu d'amour.* — *e*) *Pardonne, oublie enfin sa chute.* — *f*) *Regrettes-tu parfois?* imité du grec.
4. Tarentelle pour orchestre.
5. Marche solennelle pour piano à quatre mains.
6. Miniature, 12 morceaux pour piano et violon : *a*) *Expansion naïve.* — *b*) *Aveu timide.* — *c*) *Petite Valse.* — *d*) *A la Schumann.* — *e*) *Cantabile.* — *f*) *Souvenir douloureux.* — *g*) *Mosaïque.* — *h*) *Berceuse.* — *i*) *Canzonetta.* — *j*) *Petite Marche.* — *k*) *Mazurka.* — *l*) *Scherzo rustique.*
7. *Miniature* (suite d'orchestre).
8. Suite pour piano : 1. *Impromptu.* — 2. *Ténèbres et Lueurs.* — 3. *Intermezzo.* — 4. *Alla Polacca.*
9. Quatre pièces pour piano : 1. *Polonaise.* — 2. *Bagatelle italienne.* — 3. *Nocturne.* — 4. *Quasi Scherzo.*
10. Morceaux pour piano et violon : 1. *A l'espagnole.* — 2. *Nocturne.*
11. Suite concertante pour violon et orchestre.
12. Valse-caprice pour piano.
13. Sept chœurs pour voix mixtes (piano *ad libitum*).

Livre I. — No 1. *Les Roses : roses, sommeillez.* — 2. *Vesper : l'astre au loin surgissant.* — 3. *L'Hymne du Bédouin : flambeau du monde.*

Livre II. — 4. *Astres et Cieux : Purs sont le ciel et la chaste étoile.* — 5. *La Nuit au bord de la mer : la lune mire son croissant.*

Livre III. — 6. *Chânt bachique : la joie a donc fui notre cœur.* — 7. *Child Harold : Barque lugubre sur l'onde verte.*

14. Deux pièces pour piano : 1. *Valse bluette en* mi *bémol.* — 2. *Scherzando giocoso.*
15. Deux polonaises.
16. Trois valses.
17. *Ave Maria.*
18. Trois impromptus pour piano.
19. Deux morceaux pour violon et orchestre.
20. Trois lieder : 1. *Le ciel entr'ouvre ses voiles.* — 2. *Abandon : pouvais-tu bien?* — 3. *M'aimes-tu, belle?*
21. Deuxième suite. Thème avec variations pour orchestre.
22. Miniature pour piano : 1. *Marionnettes espagnoles.* — 2. *Feuilles d'album.* — 3. *Etude arabesque*

— 4. *Au berceau.* — 5. *Marche étude.* — 6. *Romanzetta.* — 7. *En partant.* — 8. *Pièce enfantine.*

23. A. Argenteau. — Recueil de neuf pièces pour piano : 1. *Le Cèdre.* — 2. *Farniente.* — 3. *Capriccioso.* — 4. *La Petite Guerre.* — 5. *Sérénade.* — 6. *Causerie.* — 7. *Mazurka.* — 8. *A la chapelle.* — 9. *Le Rocher.*

24. Quatrième suite pour orchestre.

25. Trois mouvements de valse.

26. *Les Deux Ménétriers.* Grande scène pour baryton.

27. Vingt poèmes : 1. *Berceuse.* — 2. *Le Vieux.* — 3. *Les Petiots.* — 4. *Pâle et blonde.* — 5. *Le Ciel est transi.* — 6. *Où vivre?* — 7. *Te souviens-tu d'une étoile?* — 8. *Te souviens-tu d'un baiser?* — 9. *Que ta maîtresse soit là.* — 10. *Air retrouvé.* — 11. *Le jour où je vous vis.* — 12. *Le Hun.* — 13. *Le Spadassin.* — 14. *Le Turc.* — 15. *Si mon rival.* — 16. *Larmes.* — 17. *La Falaise.* — 18. *Oceano nox.* — 19. *Les Rêveurs.* — 20. *Adieu.*

28. *In modo populari,* petite suite pour orchestre.

29. Vingt poèmes : 1. *Berceuse.* — 2. *Le Vieux Mendiant.* — 3. *Les Orphelins.* — 4. *Pâle et blonde.* — 5. *Pas d'ombre au ciel.* — 6. *Quelle vie.* — 7. *Sais-tu encore?* — 8. *Ne devines-tu pas?* — 9. *Serait-ce ta préférée?* — 10. *Cela ne prendra pas fin.* — 11. *Je l'ai lu dans ton regard.* — 12. *Va de l'avant, noble coursier.* — 13. *Le Bandit.* — 14. *Le Turc.* — 15. *Lorsqu'il gît devant moi.* — 16. *Laisse-nous pleurer nos peines.* — 17. *Le Bord de la falaise.* — 18. *Oceano nox.* — 19. *Les Rêveurs.* — 20. *L'Adieu.*

30. Quatuor instrumental.

31. Quatre sonnets : 1. *Le Calme de la mer.* — 2. *Salut à Dieu.* — 3. *Matin et soir.* — 4. *Le Courant de ma patrie.*

32. Kaléidoscope, vingt-quatre morceaux pour violon et piano : 1. *Moment intime.* — 2. *Dans la brume.* — 3. *Musette.* — 4. *Simple Chanson.* — 5. *Berceuse.* — 6. *Notturino.* — 7. *Intermezzo.* — 8. *Cantabile.* — 9. *Orientale.* — 10. *Questions et Réponses.* — 11. *Arioso.* — 12. *Perpetuum mobile.* — 13. *Badinage.* — 14. *Appassionato.* — 15. *Danse rustique.* — 16. *Barcarolle.* — 17. *Prélude.* — 18. *Mazurka.* — 19. *Valse.* — 20. *Novellette.* — 21. *Lettre d'amour.* — 22. *Scherzetto.* — 23. *Petit Caprice.* — 24. *Allegro scherzoso.*

33. Six bagatelles pour violon et piano : 1. *Arietta.* — 2. *Petit Conte.* — 3. *Mélodie.* — 4. *A la Mazurka.* — 5. *Chant sans paroles.* — 6. *Rondinetto.*

34. 1. *Prélude.* — 2. *Petit Caprice.* — 3. *Intermezzo.* — 4. *Etude fantaisie.* — 5. *Marche pour piano.*

35. Six morceaux pour des chœurs mixtes *à capella.*

36. Cinq mélodies. — 1. *Tristesse des choses.* — 2. *Le Colibri.* — 3. *Les Roses d'Ispahan.* — 4. *Je n'en ai jamais aimé qu'une.* — 5. *Ici-bas.*

37. Huit romances en russe.

38. Cinq petits duos pour flûte et piano.

39. Sept quatuors *à capella* pour voix mixtes ou chœur.

40. Quatre morceaux de piano.

41. Thèmes et variations pour piano.

42. Vingt et un poèmes.

43. Six chœurs *à capella* pour voix mixtes.

44. Préludes pour piano.

45. Valse pour orchestre.

46. Légende pour voix et orchestre.

47. Dix-huit poèmes.

48. Album de piano.

49. *Angelo* (opéra représenté à Saint-Pétersbourg en 1876).

50. *Ave Maria,* avec accompagnement d'harmonium ou de piano.

51. Bagatelle italienne pour piano.

52. Berceuse pour violon et piano.

53. Boléro chanté.

54. Canzonetta pour piano.

55. Chanson du soir pour cornet à pistons.

56. Chanson tartare pour voix mixtes.

57. Quatre chœurs pour voix de femmes.

58. *Coupe de la vie,* pour ténor et baryton.

59. *En souvenir de l'amiral Makaroff* (orchestre).

60. *Le Fils du mandarin* (opéra-comique en un acte).

61. *Le Flibustier* (comédie lyrique en trois actes).

62. *Le Prisonnier du Caucase* (opéra représenté à Saint-Pétersbourg).

63. *Mlle Fifi* (opéra en un acte, Moscou, 1903).

64. Scènes musicales chantées.

65. Petite suite pour piano et violon.

66. *Le Sarrasin* (opéra).

67. *Vignettes musicales,* 13 mélodies.

68. *William Ratcliff* (opéra représenté à Saint-Pétersbourg en 1869).

A la lecture de ses partitions, des inventions assez précieuses se manifestent; nous en signalons quelques-unes.

« Le Flibustier. »

Composée sur le drame de Jean Richepin, cette partition n'est pas sans rappeler souvent nos conventionnelles Bretagnes d'opéra-comique; mais quelquefois elle évoque, avec une rare puissance d'expression, une Armorique rude et tendre, inquiète et vaillante, railleuse et superstitieuse, farouche et mystérieuse, que rongent les flots.



Bien que l'art de Cui se soit peu inspiré du folklore russe, une telle formule mélodique est bien d'origine slave.

Dans la musique du *Flibustier* on relève assez souvent l'emploi de cet accord (*a*) : tierce mineure, quinte simultanément juste et augmentée.



Sur le septième du second degré s'ajoute, par degrés disparates, une coquette neuvième (a).

En *si* bémol mineur, attaque, sans préparation, de la neuvième de dominante de *ré* bémol majeur (a).





Il a manqué à Cui le génie qui exaspère l'inspiration et embrase l'âme d'un feu sacré. Quand son œuvre aura subi l'épreuve du temps, il sera peut-être réduit en cendres. Mais le nom de Cui restera, parce que le compositeur de *William Ratcliff* défendit avec une foi véhémente, avec une inlassable ténacité, la cause de ses frères d'armes qui s'appellent Moussorgski, Balakireff, Borodine et Rimsky-Korsakoff. Il a combattu pour eux, dépensant à les servir sa vaillance rude et avisée; il fut même souvent le porte-drapeau de leur idéal. Ils ont remporté la victoire; un peu de cette gloire doit rejaillir sur César Cui.

MOUSSORGSKI

Il n'est peut-être pas d'artiste qui donne à un degré plus immédiat l'impression du génie que Modeste Moussorgski. Il est incontestablement le plus prodigieux musicien du « Groupe puissant », et peut-être de toute la littérature lyrique. Sa simplicité fervente devant la nature, son expression primitive et dépouillée, sa profondeur voilée, son humanité en larmes, composent les marques essentielles de sa personnalité étrangement vivante.

Toutes les impressions qu'il reçoit de l'extérieur, toutes les émotions que lui apportent les hommes, se traduisent chez lui directement, fatalement, en sonorités harmonieuses. Les mouvements et les couleurs, les formes et les sentiments, trouvent en son âme les plus purs, les plus frappants équivalents lyriques. Miroir musical que rien ne ternit, réceptacle ouvert à toutes les sensations, palais sonore accueillant à tous les hôtes, les plus misérables, les plus dédaignés et les plus nobles.

Moussorgski domine la musique, peut-être parce qu'il n'en est que le servant le plus ravagé, le plus naïf et le plus humble. Toutes les manifestations de la nature lui sont saintes et émerveillent sa sensibilité. Il accorde sa pitié curieuse aux plantes, aux sources, aux animaux et à la terre. Il n'a pas limité sa vision aux gestes des hommes. Et même, ce qu'il préfère chez ceux-ci, c'est l'enfance rêveuse, joueuse, craintive et intacte.

Tels artistes se détournent des réalités et n'ont de regards que pour les sommets mystérieux qui se perdent dans le ciel. Ils s'expriment, par symboles ambigus, dans une rhétorique majestueuse et embarrassée. Mais il faut être proprement devin, sinon divin, pour créer dans l'air raréfié et glacial des cimes.

Moussorgski se penche, se courbe vers le sol jusqu'au vertige. L'infini est en haut, l'infini est en bas. Nous vivons entre deux abîmes, l'un à notre tête, l'autre à nos pieds. Moussorgski choisit le plus proche, le plus méprisé. Poussière, il veut retourner à la poussière avant même que la mort l'y ait couché. Il est homme, rien qu'un homme. Et c'est pourquoi nous nous émouvons plus à ses pitoyables découvertes intuitives qu'aux investigations spéculatives les plus osées.

Pour l'auteur de *Boris Godounoff*, la musique n'est qu'un dialecte plus juste, plus frémissant, plus docile et plus pénétrant. C'est un accent naturel, la rumeur humaine, le cri spontané et expansif de nos semblables, comme le bruissement du feuillage, le murmure des eaux vives, l'éclat de la tempête. C'est la langue mère du monde humain.

Moussorgski ne plane pas dans les brouillards de l'idée. Il préfère le fait, l'action nue. Triomphe du cœur sur l'esprit! Les balbutiements candides, les élans maladroits d'un Moussorgski, nous donnent une plénitude que n'ont jamais comblée les discours magnifiques des idéologues. Et sa conception innocente est la première et la dernière étape de toute l'humaine sagesse.

Sa vie a la physionomie de son œuvre : multiple, féconde, douloureuse et ingénue. Né le 16/29 mars 1839, dans le domaine paternel, au village de Karevo (district de Toropetz, dans le gouvernement de Pskow), il grandit, dans ces campagnes monotones et dénudées, auprès des serfs misérables, résignés et délirants, qui cultivent le lin.

Tout enfant, il improvise des cantilènes bizarres pour traduire les impressions que lui font les contes que lui déroule sa nourrice verbeuse. Sa mère lui inculque les premiers principes du piano, et une Allemande continue son éducation musicale. A sept ans, nous dit l'autobiographie, il joue déjà des petites pièces de Liszt, et à neuf ans, il exécute en public un concerto de Field.

En 1852, le jeune Moussorgski est admis à l'école des porte-enseignes de la garde. Il continue à prendre des leçons de piano avec Herke et compose même une « Porte-enseigne polka » ! Il aime à écouter les

dissertations d'un prêtre, Kroupski, sur la musique liturgique grecque et romaine.

En 1856, il entre au régiment des Préobajenski, où il se prend d'amitié pour Nicolas Obolenski, et dédie l'année suivante à son camarade un court morceau pour piano, *Souvenir d'enfance*, qui ne fut jamais publié. Dès l'âge de dix-huit ans, il entreprend la confection d'un opéra d'après le roman de Victor Hugo : *Han d'Islande*. Les salons se disputent sa jeune gloire. Il fait la connaissance de Borodine, qui nous a tracé de lui à cette époque un preste et délicieux portrait :

« Modeste Pétrovitch était à ce moment presque un gamin; très élégant, il avait l'air d'une miniature d'officier : l'uniforme tout battant neuf, ne faisant pas un pli, les cheveux soigneusement lissés et pommadés, des mains potelées et qui avaient l'air ciselées, des mains de barine! Ses manières aussi étaient élégantes et aristocratiques; il parlait toujours entre les dents et entremêlait ses phrases d'expressions françaises un peu recherchées. Il y avait même une pointe de fatuité chez lui, mais très atténuée. Il était d'une extrême politesse et avait une tenue très distinguée. Les dames le recherchaient; il se mettait au piano et, relevant avec coquetterie ses mains, jouait délicatement et avec grâce des fragments du *Trovatore* ou de la *Traviata* pendant qu'autour de lui bruissait en chœur sous les éventails : « Charmant, délicieux! »

La métamorphose devait être rapide. Moussorgski ne fut pas longtemps cet officier brillant et déluré. La vraie musique allait lui être révélée et l'asservir pour jamais. Il lui suffit d'être présenté à Dargomyjski. Le voile s'est déchiré, l'horizon s'éclaire. Moussorgski subira, plus que tout, l'ascendant du grand et sincère musicien du *Convive de pierre*.

Chez Dargomyjski, le futur auteur de *Boris* rencontre César Cui et Balakireff. Et déjà, l'on jette les premières bases du « Groupe puissant ». Quoique très jeune, Balakireff exerce une influence particulière sur ses amis. Déjà fort cultivé, le compositeur de *Thamar* analyse les textes des maîtres et découvre leurs beautés à ses condisciples extasiés. Moussorgski, aussitôt, se met à écrire deux *scherzos*, un *allegro* de symphonie, un opéra d'après l'*Œdipe roi* de Sophocle.

Moussorgski n'a plus de doute sur la voie qu'il doit suivre. Malgré les objurgations de ses amis, il donne sa démission d'officier en 1859, pour se consacrer entièrement à la musique. En 1860, Antoine Rubinstein dirige l'exécution de son scherzo en si bémol, à une séance de la Société musicale russe, et un an après, Liadow lui fournit l'occasion de faire chanter en public un chœur d'*Œdipe roi*.

Toutefois, les compositions de Moussorgski antérieures à 1863 ne portent pas encore l'empreinte de son génie ample, agile et languissant. Mais son approche violente détruit déjà les préoccupations légères. Il a délaissé les salons. C'est maintenant un fervent de musique, à la mine négligée, au visage pâli et creusé par les veilles. Il souffre d'une douloureuse maladie des nerfs. Il se soigne et s'abreuve de musiques entraînantes et sûres. Il va prendre conscience de la triste et brûlante mission que lui réserve le destin.

Il se cherche, inquiet, tourmenté, soumis à toutes les épreuves, confiant et timide, docile à tous les conseils. Il compose un *Kinderscherz* (scherzo enfantin), un *Impromptu passionné*, pour piano, et enfin il donne un *Intermezzo* pour piano et orchestre, où il pressent et défend déjà son idéal. C'est la première œuvre où il s'inspire d'un motif vécu : un groupe de paysans marche avec peine sur la neige ouatée, tandis qu'un cortège de jeunes filles alertes trotte sur la neige durcie. A ces ouvrages succèdent trois morceaux instrumentaux : *Impromptu, Prélude* et *Menuet-Monstre*, dont les manuscrits n'ont pu être retrouvés, ainsi que ceux d'une *Alta Maria*, d'un *Notturno* d'orchestre. Enfin, il s'attaque à la musique dramatique avec le *Roi Saül*.

Son père était mort. Sa mère, pauvre, s'était retirée à la campagne. Malade et dénué de ressources, Moussorgski suivit sa mère à Toropetz. Il se désolait d'être obligé de partir. Et cependant, ce séjour parmi les paysans affectueux et naïfs, dans le cadre mélancolique et odorant de son enfance, devant l'horizon limpide de son pays natal, l'aida à la découverte de son moi, précisa ses ambitions et délia son âme assoupie.

Il dira les souffrances obscures et les tendresses oppressées de ses frères râlants et désespérés : les moujicks. Il les célébrera dans une forme hésitante, désolée et fidèle jusqu'à refléter la gaucherie et la tristesse indéfinissables de leur existence. Dans ces chants, nulle complaisance pour la technique, nulle révérence à la tradition, nulle caresse à la routine. La vie, simplement, profondément.

Le 22 juin 1863, il écrit à César Cui : « Ces jours-ci, j'ai déniché une petite poésie de Gœthe, et, ravi, je la mets en musique... Le sujet en est : « Le mendiant » (de Wilhelm Meister, je crois). Le mendiant peut chanter ma musique. »

En cette dernière phrase, l'on découvrira tout l'évangile esthétique de Moussorgski. Il ne s'est jamais plus préoccupé depuis que d'être accessible aux âmes les plus simples et les plus meurtries.

Moussorgski, qui est le reflet de son époque, n'a pas laissé d'accueillir les préoccupations nationales de son temps. La Russie traversait alors une crise qui devait laisser des traces profondes dans son existence. Le tsar Alexandre II brisait l'ancienne organisation politique et sociale, et la jeunesse russe, galvanisée par les appels d'Herzen et de Tchernichevski, réclamait un régime plus libéral encore.

Moussorgski n'est pas le dernier à se lancer dans ce mouvement. Il revient à Saint-Pétersbourg. Avec quatre camarades, il fonde une « commune » collectiviste et musicale, pour se conformer à l'idéal de la société future. Cinq membres de cette association fraternelle habitent le même appartement. Chacun a sa chambre. Mais ils se réunissent dans le salon pour discuter, étudier et décider de leurs travaux quotidiens.

C'est là que Moussorgski lut la *Salammbô* de Gustave Flaubert. Il résolut de l'adapter pour la scène lyrique. Lui-même se mit à écrire le livret. Mais les proconsuls et les suffètes, l'héroïne ambiguë et luxueuse, le style splendide de Flaubert, ne retinrent pas longtemps son attention. A la fin de 1864, il renonce à son projet, qui ne répond plus à ses aspirations artistiques.

La cristallisation s'est déjà opérée. Toute la personnalité du compositeur s'est condensée. Il sait où il va et ce qu'il veut. Il est dans le plus triste dénuement. Mais qu'importe! Pour subsister, il fait des traductions en russe des procès célèbres qui se déroulent à l'étranger. Et aussi, il compose deux mélodies qui annoncent déjà sa « manière » : *la Nuit*

et Kallistrate. Il met encore la dernière main à deux pièces pour piano et à une berceuse, *Dors, fils de paysan,* admirable de sentiment, qu'il dédie à sa mère qui vient de mourir.

Virtuellement, toute son originalité est contenue dans ces courts morceaux de musique. Il écrira des œuvres plus larges, plus enivrées, plus décisives. Mais son expression est déjà simple et haletante, douce et déliée, et elle inscrit, à l'instar d'un sismographe de rêve et de souvenir, tous les battements du cœur humain.

Après tant de souffrances, il faut qu'il soit éprouvé encore. Une maladie qui ne pardonne pas s'abat sur lui en 1865. Il ne se plaint pas à ses amis. Devant eux, son humeur est toujours égale. Il veut rester en tête à tête avec sa douleur.

Il quitte de nouveau Saint-Pétersbourg et va s'installer avec son frère Philarète et sa belle-sœur à Minkino. Les calmes paysages de là-bas, les âmes primitives avec lesquelles il est en contact quotidien, attisent la flamme créatrice, et, de nouveau, se déchaîne le torrent harmonieux. Il transcrit là l'une de ses plus profondes inspirations. Il a vu un pauvre idiot supplier longuement d'amour une jeune femme, qui ne peut avoir pitié de sa laideur et de son infirmité. Ce tableau d'un réalisme poignant poursuit sa mémoire. Et Moussorgski conçoit, d'après cette vision déchirante et aiguë, la scène aux rythmes lancinants et répétés de l'innocent Savichna, scène qui termine *Boris Godounoff.*

Les années suivantes, Moussorgski tâche de perfectionner sa technique. Il donne un grand chœur avec accompagnement symphonique : *la Défaite de Sennachérib.* Toutefois, il dédaigne la théorie routinière. Il voudrait exprimer directement la nature. Il parle, déjà, avec une prescience étonnante, de la prochaine réalisation de son art, dans les lettres qu'il adresse au critique Stassoff.

« L'expression artistique de la seule beauté, écrit-il, dans sa signification matérielle est un enfantillage grossier, l'âge enfantin de l'art. Surprendre les traits de la nature humaine et de la masse, fouiller avec insistance dans ces régions inexplorées et les conquérir, voilà la vraie mission de l'artiste. Toujours vers des rives nouvelles! »

Et dans une autre lettre il déclare encore :

« Où que la vie apparaisse, elle est toujours vérité, si amère qu'elle soit. L'intelligence, la parole sincère, à bout portant, voilà ce que je désire et ce que je crains de manquer. »

Et plus loin :

« Ce n'est pas de la musique qu'il nous faut, ni des paroles, ni des pinceaux, ni des ciseaux ; que le diable vous emporte, vous tous, hypocrites, menteurs et autres; donnez-nous des pensées vivantes, entrez en conversation animée avec les hommes, quel que soit le sujet que vous aurez choisi... L'art est le moyen de parler aux hommes, et non le but. »

Et il met cette grammaire d'art en action. Il ne veut plus parler qu'en langage musical. Veut-il fustiger publiquement le pédantisme outré du critique arriéré Famyntzine : il écrit une manière de pamphlet musical, *le Classique,* dont la verve caricaturale est irrésistible. Dans le même ordre d'idées, il compose *le Séminariste.* Puis, revenu à des pensers plus sévères, il instrumente *Intermezzo,* qu'il dédie à Borodine, livre *Hopak, le Jardin près du Don, Chant hébraïque, le Festin, le Bouc* et une saisissante fresque orchestrale, *la Nuit sur le Mont-Chauve.*

En 1868, Moussorgski comprend qu'il est temps de se consacrer à un ouvrage important. Le manifeste retentissant du *Groupe puissant* lancé par César Cui va se trouver plus précisément réalisé par Moussorgski, non point tant parce qu'il s'y conforme à la lettre, mais surtout parce que la thèse nouvellement annoncée répond singulièrement à sa propre nature.

Pour créer l'œuvre rêvée, nationale et réaliste, Moussorgski décide de s'inspirer du *Mariage* de Gogol. Il entreprend ce travail avec une exaltation dont le feu se communique aux lettres qu'il écrit à César Cui (lettres citées par M. Calvocoressi dans sa remarquable étude sur le grand musicien slave).

« Mon cher César, bonjour! Voici que je me suis mis au vert, en forme et matière. Je bois du lait et reste toute la journée au grand air... Le premier acte du *Mariage* se divise en trois tableaux... Selon vos conseils et ceux de Dargomyjski, j'ai réussi à en extraire l'essentiel, et considérablement simplifié ce que je vous avais montré.

« Tout compte fait, le premier acte, à mon avis, peut être appelé un essai d' « opéra dialogué ». Je m'y efforce, autant que possible, de noter clairement ces changements d'intonation qui viennent aux personnages dans le cours du dialogue, et cela, semble-rait-il, pour les moindres motifs, même sur les mots les plus insignifiants; c'est là même, à mon avis, que se cache le secret de la puissance de l'humour de Gogol (3 juillet 1868).

« Une disposition d'esprit favorable, quelle importante chose pour l'artiste! Et — vous m'en féliciterez à mon retour — j'y suis parvenu. Je me repose, après achèvement du premier acte; je réfléchis, je compose le deuxième acte, mais je ne me suis pas encore mis à l'écrire. Je sens qu'il faut attendre, pour que le caractère de la scène du négoce, au début de l'acte, entre Jévakine et Yaïtchnitsa, soit aussi bien peint qu'il m'a été donné de peindre Thécla et Kotchkarew.

« On dit bien vrai : « Plus on s'enfonce dans la « forêt, plus on trouve de bois. » Et combien subtil est Gogol dans la fantaisie! Il a observé des vieilles femmes, des paysans, a découvert parmi eux des types séduisants... Tout cela me sera utile, et les types de vieilles femmes un pur trésor! » (15 août 1868.)

Tout en composant le premier acte du *Mariage,* Moussorgski met au jour quelques mélodies pathétiques et colorées : *l'Orphelin, la Berceuse d'Eremouchka,* et donne le premier numéro de l'adorable *Chambre d'Enfants,* qu'il dédiait à Dargomyjski et qui portait ce titre exquis : *Oh! raconte Niamouchka...*

Ce premier acte du *Mariage* est l'un des plus caractéristiques de tout l'œuvre de Moussorgski. Jamais il n'écrira un ouvrage où le côté humoristique, pourtant déjà très poussé chez Gogol, s'exprime avec plus de spontanéité originale.

Il fallait un langage créé de toutes pièces, des rythmes libres, une prosodie souple et vivante, une palette tonale absolument nouvelle pour traduire, dans son vrai sentiment, la comédie de Gogol. L'art de Moussorgski réunissait toutes ces qualités exceptionnelles. Il fallait un homme de sa race, de sa trempe, de son autorité, pour tenter pareille aventure. L'ouvrage, tel qu'il est, décèle un novateur et un artiste génialement doué.

Malheureusement, le *Mariage* ne fut pas achevé. L'attention du musicien est bientôt sollicitée par un sujet plus vaste et plus haut. Chez Mme Chestakoff, sœur de Glinka, il a connu le professeur Nikolski, qui

lui parle du *Boris Godounoff* de Pouchkine. Moussorgski relit le poème et s'en éprend. Il décide d'en faire un drame lyrique, et ce projet le passionne jusqu'à l'obsession.

En un an, par un miraculeux effort laborieux, *Boris Godounoff* était terminé dans sa version primitive. Un chef-d'œuvre, au sens le plus grave du mot, s'ajoutait aux plus belles productions du patrimoine musical.

On ne saurait, en vérité, dénombrer avec précision les qualités primordiales de *Boris*. D'où vient cette impression de grandeur qu'on éprouve à l'audition de l'ouvrage? On l'ignore. Il y a là un art fruste et complexe, un instinct souverain de la déclamation, une richesse et même parfois une maladresse harmoniques déconcertantes. On reste interdit devant cette candeur, dans la création, alliée à une autorité inflexible et consciente. Il y a un mérite qui n'est pas loin d'être héroïque d'arriver à un tel résultat, d'abord de par la pénétrante et sagace connaissance de soi-même, ensuite de par la réalisation exacte de ce qui a été résolu.

Lorsque Dargomyjski entendit le premier acte de *Boris Godounoff*, — il n'en connut pas davantage, hélas! sa mort étant survenue en 1869, — il fut pris d'une grande émotion. Jamais encore, affirma-t-il, l'on n'était allé aussi loin dans l'expression musicale.

Et personne, dans l'entourage de Moussorgski, ne se méprit sur la valeur du chef-d'œuvre. Mais déjà les « connaisseurs » estimaient que l'élément féminin était trop sacrifié, et la partie chorale exagérément développée.

Depuis deux ans, le compositeur habitait chez ses amis Opitchine. En 1870, tandis qu'il met au point *Boris*, il continue la *Chambre d'enfants* et écrit *Dans le Coin*, *le Hanneton*, *Berceuse de la poupée*, *Prière du soir*. Le cadre de ce recueil est évidemment étroit. Mais il demeure incomparable par la fraîcheur sentimentale, la grâce enjouée, la malice et la naïveté. Schumann, dans ses *Kinderscenen*, n'a peint que son émotion personnelle devant l'enfant. Moussorgski s'est attaché à nous rendre les impressions de l'enfant lui-même devant la vie, et cela avec une justesse balbutiante, une vivacité de ton, une fidélité de décalque saisissantes de délicatesse et de ferveur. Le compositeur devait réussir avec un bonheur particulièrement vif ces tableautins hauts en couleur. Personne ne pouvait mieux comprendre l'enfant que Moussorgski. Les souffrances, les désespoirs, les obstacles, n'avaient pas terni son humeur ni altéré son caractère. Et son art, d'une sincérité si directement jaillissante, si naïvement entière, cet art parfois gauche et qui par cela même n'en semble que plus naturel, devait noter avec une exactitude frémissante les inflexions fantasques, les gestes et les sentiments primitifs de ces petits êtres qui ne laissent parler que l'instinct.

Aussi bien, la *Chambre d'enfants* joue un rôle de premier plan dans l'évolution de la musique. Chaque page de ce recueil admirable révèle, en effet, un procédé inconnu tant au point de vue de la forme qu'à celui du fond. L'enfance n'y a pas, comme dans les contes britanniques, cette préciosité zézayante qui lasse trop rapidement. Elle pleure, crie, s'amuse à son diapason vivant véritable, et ce recueil est une manière d'enregistrement phonographique par un homme de génie.

Liszt fut enthousiasmé par les *Enfantines*. Ainsi qu'en témoigne cette lettre à Stassoff, Moussorgski apprit même, non sans surprise, que le grand virtuose allemand voulait les transcrire pour piano.

« Liszt m'étonne, écrivit-il à M. Stassoff. Ai-je commis des bévues en musique? C'est possible, mais en tout cas, le fait que j'ai compris et envisagé les enfants comme des êtres humains dans leur cadre spécial, et non comme des poupées amusantes, devrait déjà parler en ma faveur. Je n'aurais jamais pensé que Liszt, qui choisit toujours des sujets grandioses, ait pu comprendre et apprécier les *Enfantines*, et surtout y prendre un goût si vif. Ces enfants sont pourtant des Russes, avec un parfum de terroir spécial... »

Les années qui vont suivre seront prises d'abord par la mise au point de *Boris Godounoff* (à ce moment le musicien habite avec Rimsky-Korsakoff), puis par la confection d'une partition qui ne verra jamais le jour, *Mlada*, opéra féerique auquel collaboraient aussi Borodine, Rimsky-Korsakoff et César Cui. Le livret avait été écrit par le directeur de l'Opéra, Guédéonoff, qui devait monter *Mlada* avec une somptuosité inégalable. Mais le manque d'argent réduit ce projet à néant. Enfin, Moussorgski se préoccupe d'un autre drame, d'une rare élévation de sentiment et d'idée : *la Kovanchtchina*, que le critique Stassoff avait apportée au compositeur. Comme *Boris Godounoff*, l'œuvre nouvelle était tirée de l'histoire nationale. Mais elle embrassait de plus larges horizons et agitait un problème infiniment plus profond. L'antagonisme des deux Russies, l'ancienne et l'actuelle, l'avènement de l'une, la disparition de l'autre, devaient servir de thème principal à la *Kovanchtchina*. Dès 1872, Moussorgski se met au travail. Il étudie, avec une patience infatigable, l'histoire de la secte des Raskolniki (vieux croyants) et déchiffre les manuscrits empoussiérés des chroniques du XVIIe siècle, pour se mieux pénétrer de son sujet et revivre dans l'époque même où se place l'action.

C'est le 24 janvier 1874 qu'eut lieu la première représentation de *Boris Godounoff*. Voici l'une des plus belles dates de l'histoire de la musique. L'année précédente, l'on avait déjà monté au théâtre Marie, au bénéfice d'un régisseur, trois tableaux de *Boris* : l'auberge, le boudoir de Marina Enichek, la scène à la fontaine, et Moussorgski avait écrit à Stassoff :

« En marche pour le jugement dernier! Quelle joie de penser que nous voilà devant le tribunal, tout préoccupés de la *Kovanchtchina*, alors que l'on nous juge sur *Boris*. On nous dira : « Vous vous êtes « moqués des lois divines et humaines. » Nous répondrons : « Oui! » et nous ajouterons pour nous-mêmes : « Vous en verrez bien d'autres! » On glapira : « Vous serez oubliés bien vite et pour toujours. » Nous répliquerons : « *Non, non et non, Madame!* »

Cette dernière phrase nous prouve quelle conscience Moussorgski avait déjà de son génie et quelle confiance en son œuvre. A cette audition fragmentaire et préparatoire, le succès fut déjà très grand. Il devait être triomphal quelques mois plus tard.

La critique se montre violemment injuste pour Moussorgski et lui reproche sa trivialité et son ignorance. Mais la répercussion de l'œuvre n'en est pas moins formidable. Qu'importent au public les opinions de quelques musicographes arriérés, pédants ou envieux! Il accourt écouter *Boris*.

« Vingt représentations consécutives, écrit Stassoff, devant des salles archicombles n'en épuisèrent pas le succès. Souvent des cortèges de jeunes gens chan_

taient la nuit, par les rues, sur les ponts de la Néva, les chœurs de la partition. »

Outré par les critiques perfides ou aveugles de la musique traditionnaliste, Moussorgski voulut écrire contre eux une satire, l'Ecrevisse. Mais il avait mieux à faire et s'arrêta après les premières mesures de cette pièce.

Depuis 1870, Moussorgski est entré au ministère du domaine de l'État, où il reste jusqu'en 1879. Les loisirs de fonctionnaire sont assez nombreux pour qu'il puisse travailler librement.

En 1874, il écrit une suite pour piano, intitulée : *Petits Tableaux d'une exposition*. Ces pièces avaient été inspirées par une série de croquis de l'ami de Moussorgski, l'architecte Victor Hartmann. Celui-ci venait de mourir, et l'on avait organisé une exposition posthume de ses dessins. Le musicien voulut dépêcher musicalement jusqu'à nous le souvenir odieux et mélancolique de sa promenade au travers des salles de l'exposition. La forme imitative de ces pièces est éminemment pittoresque. La transposition musicale des sensations visuelles est d'une justesse frappante. C'est, en quelque sorte, de la critique picturale rendue en musique, mais avec quelle vivacité subtile, quelle délicatesse de touche!

Là se place la transformation la plus importante du génie moussorgskien. A force de vouloir chercher la vérité, il finit par écarter les formes trompeuses de la réalité et par pénétrer en plein cœur du sentiment. L'évolution est caractéristique. Moussorgski, d'abord ravi par les trésors négligés de la nature qui s'offraient quotidiennement à lui, ne choisissait pas les matériaux de son inspiration. Est-ce l'approche de plus en plus accablante de la maladie? Est-ce une sensibilité purifiée, une lucidité plus aiguë? Il démasque enfin l'humanité. Les chants s'enveloppent désormais d'un mystère douloureux, et sur ses drames plane un idéalisme tumultueux et éploré.

En 1877, il compose la poignante mélodie *l'Oubli*, sur des vers du comte Golenitcheff-Koutousoff. Le même poète devait lui fournir les textes des six pièces de l'incomparable *Sans Soleil*, et surtout des *Chants et Danses de la Mort*, où souffle comme un vent glacé de l'au delà[1]. La maladie de Moussorgski devient chaque jour plus douloureuse. Il sent rôder la mort autour de lui, et c'est elle, livide et victorieuse, qu'il évoque en ces orages harmonieux.

Sa hâte est fébrile. Il veut terminer coûte que coûte *Kovanchtchina* et élague le livret avec fureur. Il forme le projet d'écrire un rôle de Petit-Russien pour le chanteur Petroff, qui avait créé le Varlam de *Boris* et auquel il s'était profondément attaché. Le sujet de ce nouvel opéra, il l'emprunte encore à Gogol, *la Foire de Sorotchinsk*. Hélas! comme la partition du *Mariage*, celle de la *Foire de Sorotchinsk* devait rester inachevée.

En 1876, *Boris Godounoff*, que des mains sacrilèges avaient impudemment tronqué, fut retiré du répertoire de l'Opéra Impérial. Moussorgski est souffrant et sans argent. Pour toucher quelques modestes cachets, il se fait accompagnateur. Il avait écrit à Stassoff :

« Dites-moi pourquoi, lorsque j'assiste à une conversation entre jeunes peintres et sculpteurs, je peux suivre le pli de leur cerveau, leur pensée, je peux saisir leurs intentions, et je les entends rarement parler de technique. Tandis que quand je suis avec des musiciens, ils n'expriment, pour ainsi dire, jamais une pensée vivante, mais ne parlent que grammaire, technique et formules musicales. »

Et encore :

« Les foules, comme les individus, offrent toujours des traits profonds, difficiles à pénétrer et encore inconnus dans l'art. Les remarquer, apprendre à les lire, par l'observation ou l'hypothèse, les étudier sans cesse, en nourrir l'humanité comme d'un nouvel aliment de force, voilà le devoir, voilà la fièvre suprême. »

Trois ans plus tard, l'auteur de *Boris Godounoff* fait une profession de foi plus énergique et plus nette.

« Quand donc les compositeurs, au lieu d'écrire leurs fugues et leurs trois actes obligatoires, ouvriront-ils les livres de sagesse, parleront-ils de ces livres à des sages? — Mais n'est-ce pas là, pour nos contemporains, la voie la plus sûre qui conduise à l'art, la justification du devoir de l'artiste? La vie, partout où elle surgit; la vérité, fût-elle désespérante; l'audace, la franchise devant tout le monde, *à bout portant*, voilà mon levain, voilà ma volonté, à laquelle je tâcherai de ne point faillir. Voilà où je suis engagé, et je ne veux pas changer. »

Et enfin :

« Vas-y carrément, mon brave, en homme qui vit! Révèle-toi! As-tu des griffes ou de pauvres moignons, es-tu un fauve ou un amphibie? Où restes-tu? Devant la barrière. Sans esprit ni décision, ces gens se perdent dans les liens enchevêtrés de la tradition. Ils n'en font que mieux apparaître l'ordre inerte, tandis qu'ils croient agir pour eux-mêmes... Ils s'étaient désigné le but vers lequel s'étaient efforcés les plus grands. Mais leur gant de fer s'est défait. Ils ont senti la fatigue et ont bientôt désiré le repos. Mais où dormir? Sur le sein de la tradition. « Nous ferons « comme ont fait nos ancêtres! » Ils ont mis à l'écart, bien mis à l'écart, leur glorieux drapeau et l'ont jeté dans un coin obscur, fermé par sept serrures et défendu par sept portes. Ils se sont reposés et reposés sans cesse. Sans drapeau ni volonté, sans regard ni désir de regarder, ils s'essoufflent à faire le déjà fait et ce que personne ne leur demande. Et, de temps en temps, les grenouilles coassent complaisamment dans leurs marécages et distribuent à ces faiseurs des louanges... Ils ne prennent aucun intérêt à l'essentiel de la vie. Même dans l'empire des nuées, on ne découvrirait, je pense, des êtres plus inutiles à l'art moderne... »

En 1877, Moussorgski compose quelques mélodies encore sur des poèmes d'Alexis Tolstoï. En 1878, survient la mort de Petroff. C'était une perte irréparable et une amitié comme il n'en pouvait plus retrouver. Moussorgski est douloureusement affecté par cette disparition. En 1879, le musicien quitte son poste au ministère et est attaché au département du contrôle.

Triste et découragé, déjà miné par la maladie qui devait l'emporter, il entreprend une tournée dans le sud de la Russie avec la célèbre cantatrice Mme Leonova, qui interprète ses mélodies avec une science et une sensibilité remarquables. A Poltava, Odessa, Kherson, les deux artistes sont triomphalement accueillis. Légèrement remonté, Moussorgski compose en voyage quelques pièces pour piano et une chanson de la *Puce*, d'après le *Faust* de Gœthe.

Durant l'été de 1880, il part pour la campagne et se remet à la *Kovanchtchina*, dont il laissa presque achevée la partition pour piano et chant.

1. La plupart des mélodies de Moussorgski ont été interprétées à Paris par ces remarquables artistes : Mmes Marie Olenine, Croiza et Hélène Demellier.

Terriblement éprouvé par la maladie, Moussorgski se résigne à quitter le service. Personne ne s'offre à aider et recueillir le grand enchanteur. Et l'auteur de *Boris Godounoff* se voit contraint d'entrer à l'hôpital militaire Nicolas. Ce que dut être ce séjour, on le peut imaginer d'après le portrait que fit de Moussorgski le peintre Répine en 1881. Malgré le désir d'embellir du portraitiste, une impression déchirante vous saisit de revoir ainsi déformé, brûlé par la souffrance le visage misérable de celui qui jadis avait été, comme l'écrivait Borodine, « très élégant, un type achevé de jeune officier ».

Des amis venaient, parfois, causer avec lui à son chevet. Balakireff lui fit visite la veille de sa mort. Mais quelle impression de désastre, d'inutilité et de désolation dut éprouver Moussorgski, sur le lit d'hôpital où il agonisait! A quoi lui servait d'avoir du génie, de s'être épuisé en veilles laborieuses? Et comment pouvait-il croire, en cet équipage de débâcle, qu'on lui rendrait enfin justice et que son nom s'inscrirait pour toujours dans la mémoire des hommes?

Le 16/28 mars 1881, jour du quarante-deuxième anniversaire de sa naissance, Modeste Pétrovitch Moussorgski s'éteignit, après des tortures indicibles, et la mort fermait à jamais sa bouche mélodieuse. On enterra le grand défunt dans le cimetière du couvent Alexandre Newski. C'est là qu'en 1885, un monument, dû au ciseau du sculpteur Gunsbourg, lui fut dédié par ses amis et ses admirateurs.

Qui jugera à sa véritable valeur un tel musicien? Il n'est mort que depuis une trentaine d'années, et déjà son influence sur la musique est prépondérante. Il a donné au langage lyrique une vie frissonnante et émue, et tandis que d'autres l'éloignaient chaque jour davantage de l'humanité, il en a fait la parole la plus naturelle du monde et l'expression essentielle du cœur de l'homme.

Claude Debussy, qui a longtemps subi son ascendant, a dit de l'œuvre de Moussorgski, avec une charmante subtilité : « Cela ressemble à un art de curieux sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion. »

Et c'est bien une découverte de la musique qu'a faite l'auteur de *Boris Godounoff*. Il l'a délivrée du poids oppressant des traditions didactiques, comme on délie les bandelettes d'une momie. Et le cher visage, fragile et pathétique, nous est réapparu, dans sa simplicité, avec toutes les couleurs, les finesses et les flammes de la vie.

Telle phrase de *Boris*, d'une sonorité discrète, assombrie, mais incisive et juste, a plus de signification profonde, projette plus de clarté humaine, accable de plus d'émotion que les symphonies retentissantes du plus magnanime assembleur de rythmes. L'arabesque mélodique est chez lui une sorte de graphique des mouvements de la sensibilité. La musique n'est point là un manteau de cérémonie que l'on jette sur les mots d'un livret. Elle épouse le verbe même, enfle son sens et agrandit sa force expressive. Il ne crée point d'édifices sonores, aux coupantes arêtes idéologiques. Il tourne le dos à ce spiritualisme hyperbolique et ne se préoccupe que de chanter avec sincérité.

Aucun artiste ne fut plus humain que lui, et c'est pourquoi les compositeurs actuels lui ont voué un tel amour. Sa marque se décèle dans les meilleures productions contemporaines. Notre musique ne croît et ne se fortifie qu'à son ombre.

L'œuvre de Moussorgski.

Voici le catalogue que nous croyons complet de ses œuvres.

Ballade : *Il a trouvé la mort au loin.* — Bessel.
Sans soleil, album.
Boris Godounoff, opéra, 1874.
Chœur à trois voix : *Dieu puissant.*
Introduction et Polonaise (Rimsky-Korsakoff).
Prélude au tableau du couronnement.
Berceuse de la poupée (Monde musical).
Fantaisie (A. Kleinecke).
Pot pourri (Ewgenieff).
Capriccio. — Jurgenson.
Kovanchtchina, drame national.
Fragment, *la Divination de Marfa.*
Fantaisie facile (Kleinecke).
Pot pourri (Tschernow).
2 Clavierstücke.
Couturière (Scherzino). — Jurgenson.
Enfantines (six épisodes de la vie d'enfant d'artiste). — Bessel.
Défaite de Sennachérib, chœur (Rimsky-Korsakoff). — Belaieff.
Œdipe, chœur grec.
En Crimée. — Jurgenson.
Méditation. — Jurgenson.
Il a trouvé la mort. — Gutheil.
Chants et Danses de la mort.
7 Romances (Belaieff).
21 Romances, dont 10 posthumes.
Romances (Johansen).
4 Chansons russes. — Jurgenson.
Scherzo.
Salammbô, opéra.
Sorochinskaja iermaka (foire de Sorotchinsk).
Tableaux d'une exposition. — Jurgenson.

Après ce que nous venons de dire, il est inutile de vanter à nouveau l'œuvre de Moussorgski. Mieux vaut substituer aux brèves considérations générales que nous pourrions émettre une longue analyse technique, en regrettant qu'il soit indispensable de restreindre aux exemples que nous citons le nombre des trouvailles mélodiques, rythmiques, expressives que renferment tous les ouvrages de ce génial musicien et qu'il eût fallu mentionner.

« Chants et danses de la mort. » — *Sérénade.*





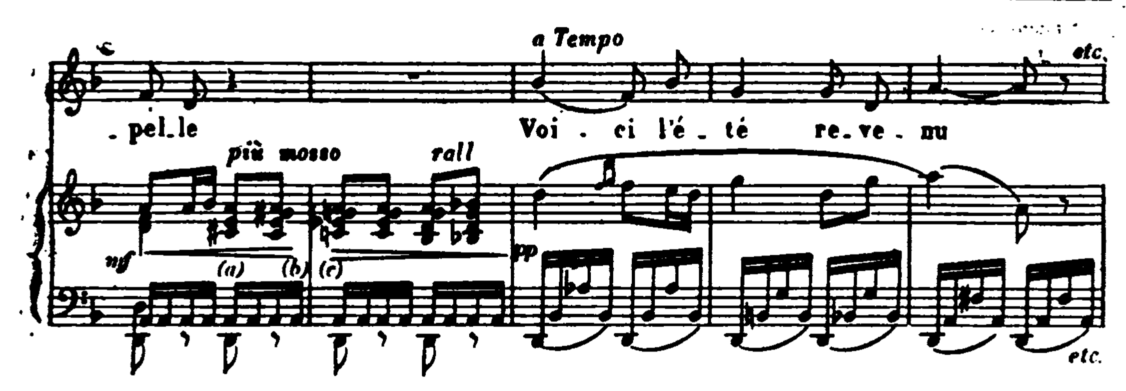
Apparition d'une mesure à 9/8 (*a*).



Remarquez dans les deux premières mesures l'âpreté des appoggiatures en secondes mineures et majeures, et en quarte diminuée.

Combien recherchée est la succession des trois accords de la fin : (*a*) triton; (*b*) septième majeure sur le 2e degré altéré inférieurement, (*c*) accord final et tonique.





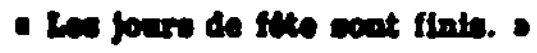
(a) Accord de la dominante sur la pédale de tonique; (b) comme note et passage de la dominante, altération du quatrième degré qui se résout en rapport de quintes; (c) avec le septième degré sur son état naturel.



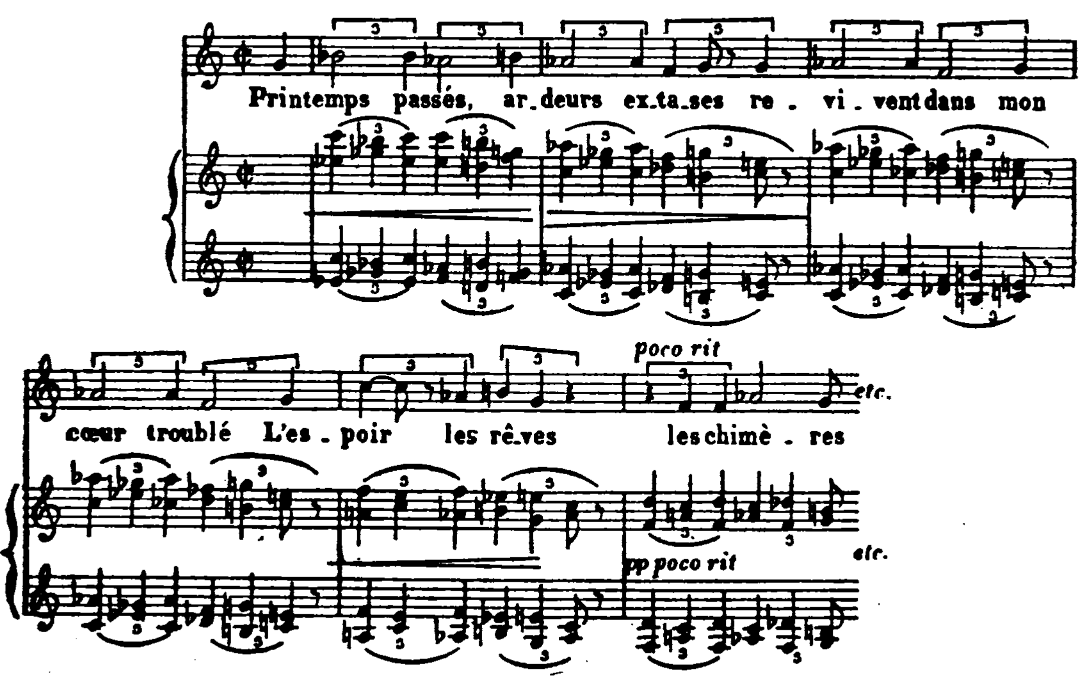
« Sans soleil. » — Tes yeux dans la foule m'ignorent.



Sur une pédale de *ré* ♮, un accord de *mi* ♭ majeur (a) se déploie, et sa quinte se prolongeant forme une agrégation de quinte augmentée (b); un accord d'*ut* mineur (c) se résout sur celui de *si* naturel majeur (d), dont le *ré* ♯ frotte en seconde mineure la pédale initiale. Sur *do* et *mi* ♭ (e), l'appoggiature se résout sur un *la* ♭ : le repos a lieu sur une neuvième (f) avec septième majeure. Et l'accord final (g) qu'on attend en *ut* mineur conclut en *si* ♭ à l'état de premier renversement.



« Les jours de fête sont finis. »



Cet accompagnement révèle une formule nouvelle qui ne devait être reprise que beaucoup plus tard et modifiée par Claude Debussy.





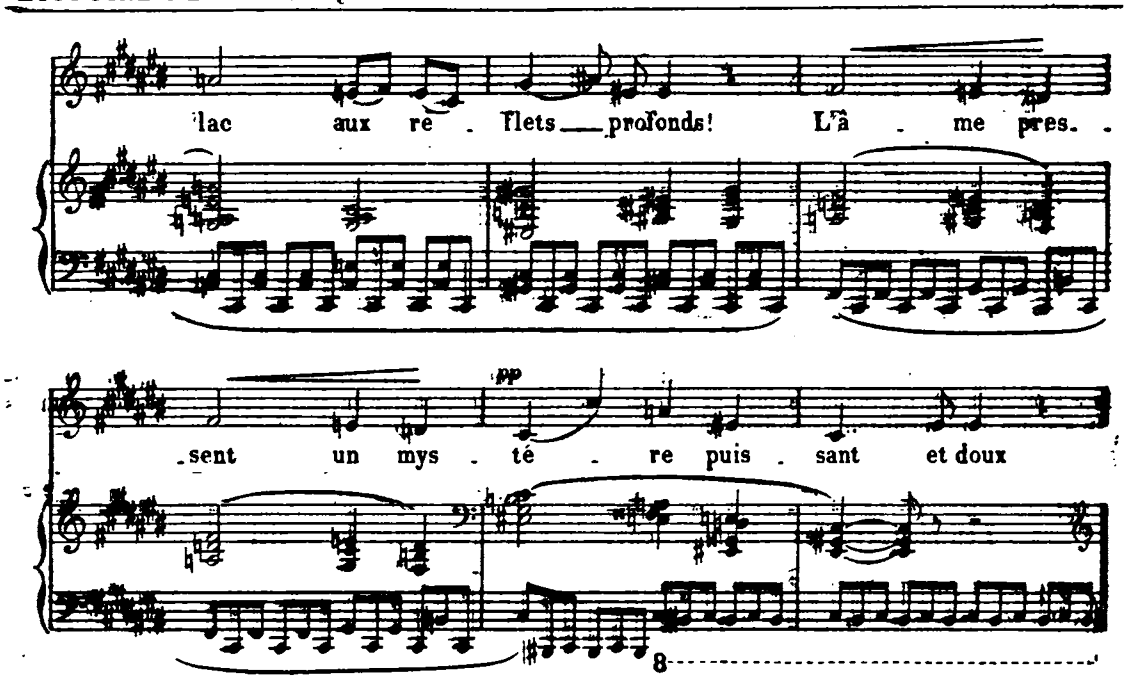
Sur la pédale de *si* naturel, brodée inférieurement, ne croirait-on pas conçu de nos jours ce balancement (*a*) en quintes — dont une augmentée — et sixtes?

A noter encore le repos sur la septième diminuée (*c*) basée sur la sensible de *si*, la tonique étant la basse.



Cette mélodie contient d'admirables trouvailles : le *do* ♯ en appoggiature du *ré* sur le temps faible (*a*); enchaînement avec l'accord de *si* ♭; le repos en *la* ♭ majeur, un *ré* inférieur vient s'ajouter heureusement.



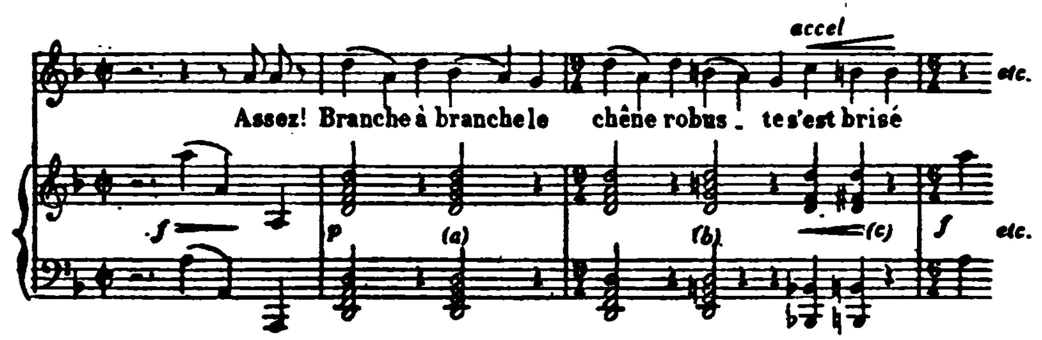


Mélodie merveilleuse d'audace et de sentiment original. Les successions rares ne s'y comptent pas, de même les agrégations les plus imprévues ; pour les dénombrer il faudrait s'arrêter à chaque note.

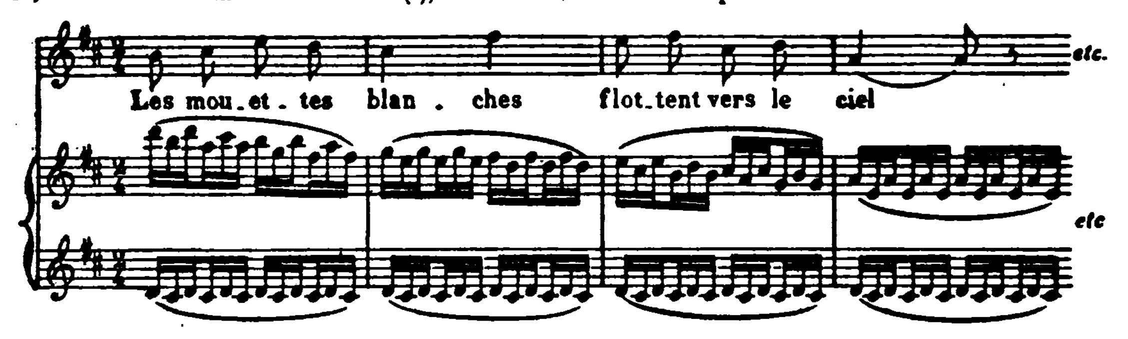


Moussorgski sait tirer des dissonances les plus osées de grands et majestueux effets qui semblaient réservés aux accords parfaits :

(b) pédale supérieure du *do* qui donne aux repos des périodes une forme étrange ; (c) frottement de cette pédale avec le *ré* du chant ; (d) avant la conclusion, *si* ♮, base d'une neuvième dont la septième est diminuée.



Dans l'accord du 4e degré, la tierce est tour à tour ♭ (a) ou ♮ (b). La fondamentale de l'accord de si♭ s'altère d'un demi-ton ascendant (c), et ce mouvement est suivi parallèlement par la quinte. Il convient de signaler en outre l'alternance des rythmes à 9 et à 6 temps.



Voilà un accompagnement véritablement prophétique et dont l'école moderne a tiré de remarquables effets.



Le dessin de la main gauche est d'une ligne ferme et souple avec ses appoggiatures par intervalles augmentés et de septième.

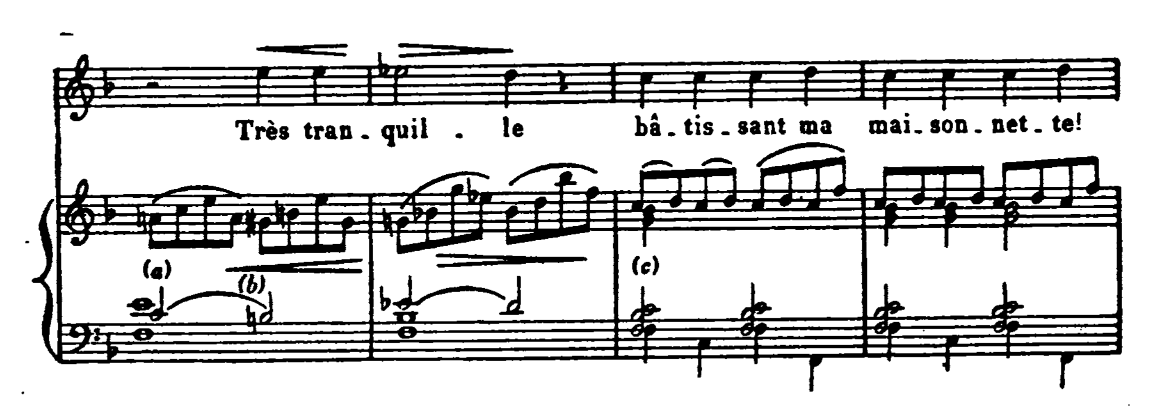


Sous l'imploration câline : « Oh! dis-moi ce conte, » de séduisants accords s'étagent. Le *fa* ♭ du 3/4 est d'une expression tragique.

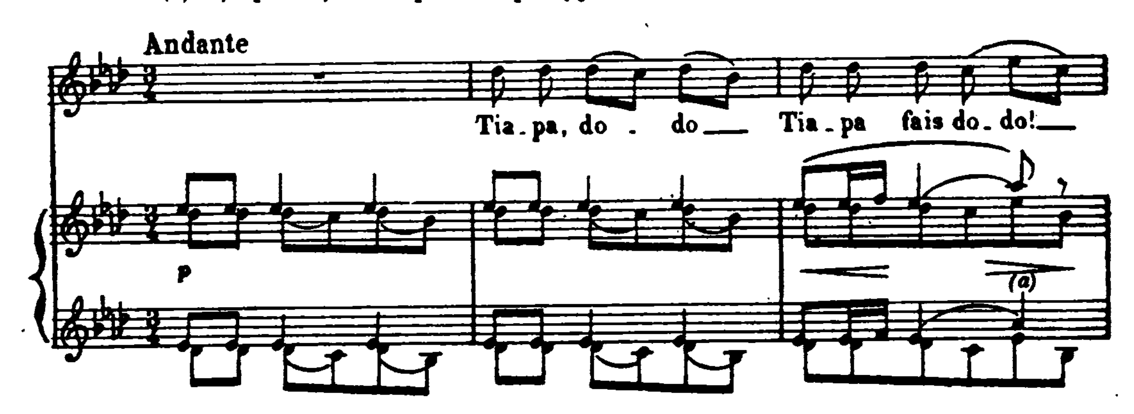


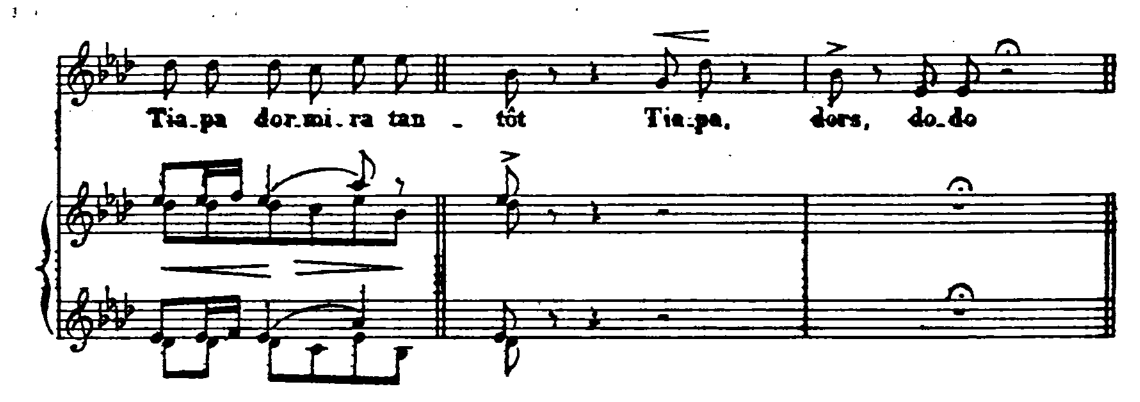
Dans l'accord de septième de dominante basé sur *mi* ♭, glissent les appoggiatures de la septième et de la quinte; cette harmonie se résout sur la sixte et quarte de *la* naturel!





Dès le début, rien qu'avec la succession de tierces et de sixtes, on se trouve en face de nouveaux moyens d'expression. Plus loin ce sont des agrégations hardies : (*a*) *mi*, septième, est attaquée sans préparation et devient fondamentale de la neuvième mineure (*b*). C'est encore en *fa* majeur, sur une pédale de tonique et de dominante, que s'agitent de jolis balancements sur la neuvième.



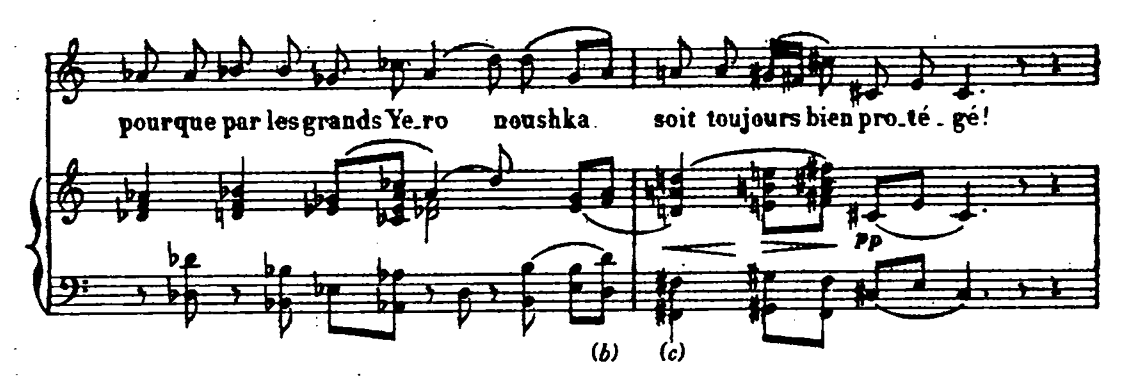


Attaque immédiate de la dissonance de seconde sur laquelle l'auteur revient avec insistance.



Nombreux sont ici les changements de mesure. A noter encore que la gamme mineure n'a point de sensible sauf en (c). Mais la sixte est alternativement mineure (b) et majeure (a).





Un substantiel accord de treizième (*a*) est deux fois répété; sans transition l'accord de *ré* ♭ (*b*) s'enchaîne avec celui de *ré* naturel (*c*).

Adagio

p

Il fait tout noir,

il est mi_nuit

Je vois briller de_vant moi ton re_gard

cresc

dim

Dans la continuité d'harmonies précieuses apparaissent des accords de 13e.

« Le Guignol. »

En 1870, Wladimir Stassoff conseilla à Moussorgski de composer encore une satire musicale cinglante, comme celle qu'il avait réalisée déjà, avec tant de succès, dans son *Classique*. Il adopta cette proposition avec empressement et accepta même le titre de *le Guignol*. Il s'agit d'un bonisseur qui, avec force discours, fait admirer au public une série de types saugrenus. Le *Guignol* est un véritable chef-d'œuvre de comique, de talent mordant, étincelant et souple.

Le premier personnage présenté au public est Za-

remba, alors directeur du Conservatoire. Il chante en parodiant un thème classique tiré de l'oratorio *Samson* de Haendel, de très pieuses sentences. « Le mode mineur, c'est le péché originel; le majeur, c'est la rédemption. » Zaremba appartenait à une secte piétiste et initiait volontiers ses élèves à ses croyances.

Le deuxième est Rostislaw (Fif, diminutif de Théophile), un piètre critique musical et admirateur fanatique de la musique italienne. Il débite, sur un plat motif de valse, et avec de ridicules roulades à l'italienne : « Patti, la belle, la gracieuse, l'adorable » et sa « perruque blonde » (dont le même Fif avait fort pathétiquement parlé dans une de ses chroniques mondaines).

Ensuite, désigné par une mélodie tirée d'une de ses propres romances, apparaît un autre critique musical, Famintsyne, qui raconte de quelle manière il voulut laver, par un procès, la souillure honteuse que lui avait infligée un membre de la presse[1] : « Autrefois, il était innocent, déférent envers ses aînés, qu'il captivait par la soumission, par la grâce enfantine et pudique du langage. Mais il engagea le combat avec son ennemi, et mourut d'une blessure morale. »

Un dernier personnage surgit, aux sons d'un thème tiré de son opéra *Rognéda;* c'est Séroff. Il va, caracolant, piaffant, à grande allure, jette feux et flammes, se fâche, tempête du haut de son « Bucéphale teuton », aveniriste (*sic*) fourbu (c'est-à-dire fanatique partisan de Wagner) : « Vite un fauteuil à ce génie qui ne sait trop où s'asseoir, » clame le montreur (Séroff, en ce temps-là, était fort mécontent de n'avoir pas un fauteuil gratuit aux concerts de la Société musicale russe; il s'en plaignait dans ses feuilletons). « Vite, qu'on lui offre à dîner! » (Il était furieux que Berlioz ne l'eût pas invité au banquet offert, au palais Michel, à la « puissante coterie ».) « Qu'on chasse tous les directeurs, il saura bien les remplacer! » (Séroff s'indignait de ne pas être nommé directeur de la Société musicale russe.)

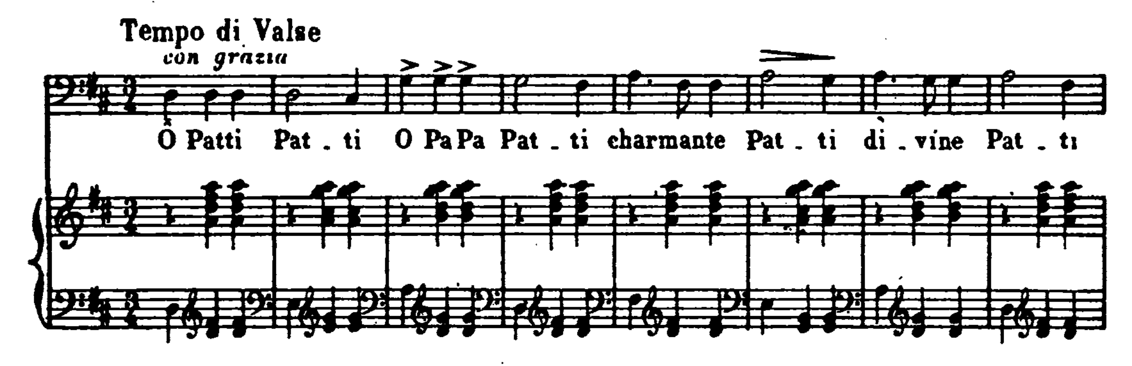
« Vers les nobles paladins, il s'avance, le Titan; subitement, il fume de rage, se rue sur eux, les malmène, les malmène... » (Ici se trouve la parodie d'une phrase de *Rognéda.*) Mais le tonnerre a grondé. L'épais brouillard frémit; les quatre personnages se prosternent en adoration. La déesse Euterpe ellemême (c'est-à-dire la grande-duchesse Hélène Pavlovna, qui alors protégeait le Conservatoire et la musique classique) descend des cieux. Tous les quatre lui adressent un hymne propitiatoire (sur le thème de la chanson du Bouffon de *Rognéda*) à l'allure grotesquement solennelle. Ils demandent que de l'Olympe tombe sur eux une pluie d'or, et alors ils chanteront sur leurs cithares la gloire de la déesse.

Dans toute la musique il n'existe rien de comparable à cette fulminante et mordante satire; elle reste quelque chose d'absolument nouveau. Le succès en fut immense, grâce à l'excellente interprétation qu'en donna Moussorgski lui-même, et plus tard Mlle A.-N. Pourgold, une jeune cantatrice du plus brillant talent. En peu de temps, deux éditions furent épuisées. Tout le monde rit aux larmes, et les victimes, les premières, tant l'œuvre de Moussorgski était gaie, habile, originale.



Ce passage mineur est une caricature d'un cantique religieux très répandu; il prend à souhait un aspect pompeux!

1. Ceci est une allusion au procès intenté par Famintsyne à Stassoff en 1870-71.



Effet grotesque qui imite la plate et vulgaire musique italienne qui était alors en faveur (*nihil sub sole novi*).

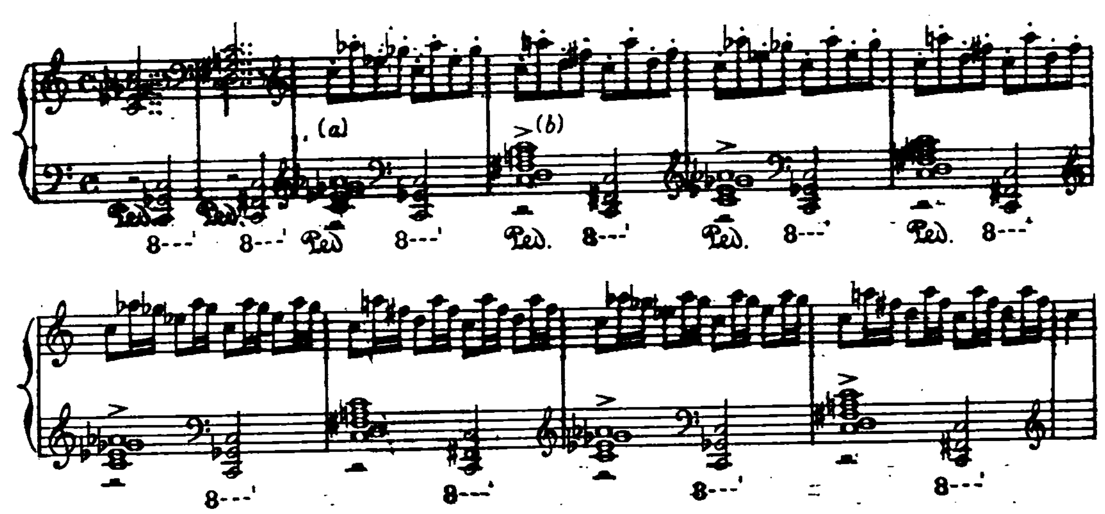


Comique marche de septièmes diminuées; cette marche fut longtemps un facile effet mélodramatique de la musique allemande.



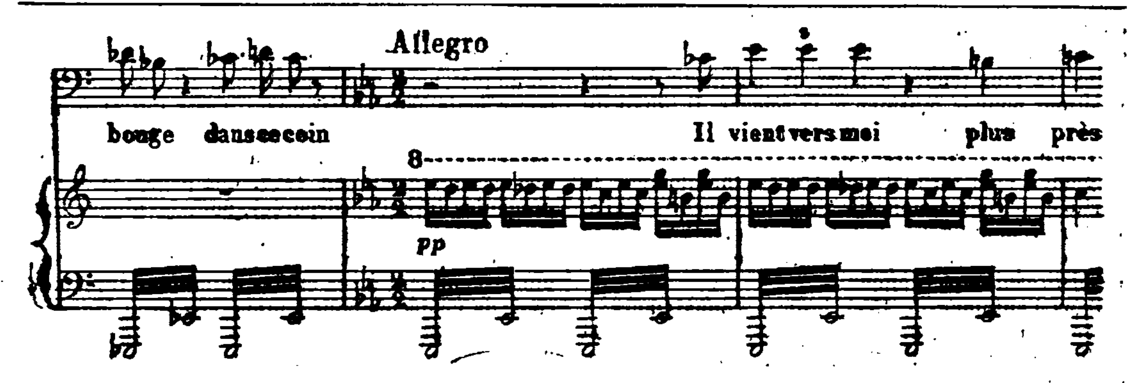


Cette formule d'accompagnement fut maintes fois employée depuis par l'école française. — Enchaînement, sur un balancement de quintes, de deux septièmes majeures, le second s'altérant d'un demi-ton inférieur et se résolvant sur la tierce de l'accord suivant.



Ce carillon est d'une superbe majesté. Il est constitué sur l'enchaînement de deux accords de septième de dominante (*a*, *b*) dont les fondamentales sont à distance inférieure de quinte diminuée : *la*♭ et *ré*♮. La pédale (*do*) repose sur la superposition de deux intervalles de quinte diminuée et de quarte augmentée qui s'interchangent par enharmonie; la note médiante de cette pédale *fa*♯ et *sol*♭ est à égale distance de la note de basse et de son redoublement à l'octave.





Cette scène de l'hallucination est d'un caractère quasi shakespearien; elle est une des plus émouvantes de la partition, (a) sur une pédale de *si*, des accords de neuvième s'enchaînent avec des septièmes mineures (b), dont les tierces sont majeures et les quintes diminuées.

***

Moussorgski fut, avec Wagner, la plus belle et la plus haute figure musicale de la seconde moitié du XIXe siècle.

Il appartient en outre à la superbe lignée d'artistes qui ont traduit, avec une ferveur poignante, les balbutiements, les craintes et les états de l'âme humaine. Les larmes des enfants, les plaintes douloureuses des humbles, les rires râlants des innocents, les nécessités pénibles de l'existence, il a exprimé tous ces mystères de la vie en des œuvres où sa sensibilité maladive et puissante à la fois a enregistré des graphiques nouveaux.

ALEXANDRE BORODINE

Alexandre Borodine est, parmi « les Cinq », le plus distingué, le plus réservé, le plus délicat. Il n'a point appliqué les théories du « Groupe puissant » avec une opiniâtreté persistante. Bien mieux, dans son unique opéra *le Prince Igor*, au lieu de s'astreindre au récitatif continu, il conserve les divisions traditionnelles, et l'on y retrouve les airs, les cavatines, les duos, les trios chers aux compositeurs qui l'ont précédé. Mais, à ces formes désuètes, Borodine sait prêter une grâce nouvelle. Il colore et ciselle ses thèmes avec une patience minutieuse et une originalité saisissante. Ses compositions révèlent, si on peut dire, une sorte de barbarie raffinée. Il travaille ses mélodies comme des bijoux primitifs qu'il ornerait de gemmes flamboyantes et d'étranges pierreries. C'est un enlumineur et un joaillier, et aussi un savant et un artiste, et enfin un ouvrier docile et un maître audacieux.

Quel musicien ne déplorera point la brièveté de sa production? Il n'eut pas le courage, comme un Moussorgski, de se consacrer entièrement à la musique. Quelles œuvres troublantes et nuancées, vives et profondes, pittoresques et ardentes, n'eût-il pas données, s'il eût consacré toute son activité à l'harmonieux labeur!

Il peut, néanmoins, être considéré comme le musicien le plus complet du « Groupe puissant ». Il sait choisir ses thèmes avec un goût sévère et épuré, puis, longuement, vivement, il les traite avec une autorité de remarquable technicien. Cette passion studieuse de la théorie, Borodine la met au service de ses inspirations les plus curieuses et les plus violentes. Nul n'a plus ingénieusement, plus justement interprété les préceptes harmoniques. La discipline scientifique ne nuit nullement à l'élément individuel. Elle ajoute encore plus d'éclat peut-être à la personnalité de l'œuvre, lui acquiert une considération plus unanime et en met davantage en relief les grâces natales. C'est ainsi que Borodine sait, par ses cadences finement ouvragées, nous faire mieux pénétrer les qualités passionnelles de sa race et goûter, jusqu'à l'épuisement, la saveur âcre des enivrantes odeurs d'Orient.

Alexandre Porphirievitch Borodine est né à Saint-Pétersbourg le 31 octobre 1834. Son père, le prince Guédéanoff, était déjà âgé de soixante-deux ans lors de la naissance de son fils Alexandre, et sa mère n'avait que vingt-cinq ans. De là vient sans doute la fragilité de santé et l'inquiétude nerveuse du compositeur du *Prince Igor*.

Pour des raisons de famille, l'enfant passa pour être le fils de l'un des serfs du prince Guédéanoff, et ne porta jamais le nom paternel. Ce prince Guédéanoff descendait, affirmait-on, des princes Imeretenski, qui avaient régné sur l'un des plus féeriques royaumes de Transcaucasie, l'Imérétie.

Cette hérédité royale s'épanouit-elle en Borodine? Peut-être découvre-t-on, en effet, en ses œuvres, une somptuosité patricienne et artistement disposée, une noblesse de sentiments et de manières et je ne sais quoi d'un souverain de légende, généreux, fabuleusement riche, grave et enjoué, naïf et subtil, dolent, sensible et mesuré.

Mais si l'auteur de la *Symphonie en si mineur* est d'âme aristocratique par son père, il tient aux humbles par sa mère. On raconte qu'en 1856, lorsque Borodine devint médecin du second hôpital de l'armée territoriale, il eut à donner ses soins, le premier jour, à des serfs que leur maître avait knoutés. Les pauvres gens gisaient lamentables et effrayants. Leurs corps formaient un amas horrifiant de chairs déchiquetées, d'os brisés, de membres tordus. Le jeune docteur n'y put tenir. Il s'évanouit. Borodine ne devait jamais oublier ce spectacle tragique.

Peut-être se serait-il consacré entièrement à la musique s'il n'avait considéré que son intelligence lui créait des devoirs sociaux. Il étudia la chimie et la médecine. Élève préféré des célèbres chimistes Zinine et Erlenmeyer, il devint professeur à l'Académie de médecine et des sciences de Saint-Pétersbourg, et ne quitta point, jusqu'à sa mort, ces postes difficiles

où il fit preuve d'une autorité, d'une invention, d'un dévouement de grand savant.

Dès sa plus tendre enfance, il manifesta des dispositions pour la musique et la science. Il jouait du piano, de la flûte et du violoncelle. En 1847, à l'âge de treize ans, il composait déjà un *Concerto pour flûte et piano!* Plus tard, il tenait assez habilement sa partie de second violoncelle dans les concerts de l'amateur renommé Gawronschkievitch, attaché à la chancellerie de l'empereur. Borodine était alors un *mendelssohniste* passionné.

Dans l'automne de 1856, il fit la connaissance, à l'hôpital militaire, de Moussorgski, alors jeune et brillant officier. Ni l'un ni l'autre, quoique passionnés de musique, ne connaissaient les grandes œuvres classiques et les plus hautes productions de leur époque.

En 1859, les deux musiciens, après s'être perdus de vue, se retrouvèrent. Moussorgski révéla Schumann à Borodine. Enfin, en 1862, l'auteur de *Boris Godounoff* présenta le jeune savant à Balakireff; Borodine fit alors officiellement partie du *Groupe puissant*.

A Heidelberg, où Borodine était allé compléter ses études scientifiques, il rencontra, en 1861, Mlle Catherine Protopopoff, qui devait devenir sa femme. C'était une pianiste de grand talent, qui fit connaître à son compatriote les meilleurs ouvrages de Schumann et de Chopin. Les deux jeunes gens, bientôt fiancés, entendirent aussi des exécutions remarquables de *Lohengrin*, du *Vaisseau Fantôme* et du *Tannhäuser*.

Borodine composa, à cette époque, un *Scherzo* pour piano à quatre mains, un *Sextuor* pour instruments à cordes, sans contrebasse. Mais l'influence de Mendelssohn domine encore ces œuvres, d'une inspiration timide.

Mais c'est de 1862, lors de son entrée en relations avec Balakireff, que date la carrière artistique de Borodine.

« Notre liaison, écrit Balakireff au critique Stassoff, eut pour Borodine une remarquable conséquence. Il s'était considéré, jusque-là, comme un simple amateur et n'ajoutait aucune importance à ses compositions. Je fus le premier à le lui reprocher, et il se mit aussitôt avec ardeur à écrire sa symphonie *en mi bémol*. »

Cette symphonie ne devait être achevée qu'en 1867; Borodine compose plusieurs mélodies d'une exquise originalité de forme. Il faut citer, tout d'abord, le ravissant conte féerique *la Belle au bois dormant*, dont Dargomyjski disait : « C'est une des plus belles pages de *Rousslan*, tant elle est fine, belle et fantastique. » Borodine écrivait lui-même ses poèmes. Il avait d'abord conçu le sujet de la *Mer*, avec une rare audace : un jeune chef révolutionnaire revient d'exil, ambitieux et riche d'espérances et d'entraînants projets d'avenir... Mais une tempête éclate. Et le héros meurt avant d'avoir atteint le port. Cette intrigue, volontairement obscure d'ailleurs, ne fut point goûtée par la censure, et Borodine dut la remplacer par une histoire de pirate qui revient chargé de butin et accompagné d'une belle esclave. Le couple se noie avant d'atterrir.

La *Mer* fut publiée en 1870. Mais Borodine avait déjà donné, en 1868, *Vieille Chanson ou Chanson de la Forêt sombre;* en 1869, *Mon Chant est amer* et la *Fausse Note*. Cette dernière est d'une élégance originale et d'une grâce profonde, infinie. Il songeait aussi à écrire un opéra tiré d'un drame de Mey, *la Fiancée du Tsar*.

Enfin, en 1871, le directeur de l'Opéra, Guédéonoff, commanda au « Groupe puissant » *Mlada*, opéra-ballet auquel, ainsi que nous l'avons dit, devaient collaborer également Moussorgski, César Cui et Rimsky-Korsakoff. Le projet échoua. Mais Borodine, qui devait écrire le quatrième acte, en avait composé une grande partie en 1872. Ces pages colorées et prenantes furent incorporées, pour la plupart, dans la partition du *Prince Igor*.

Borodine se consola de cet échec en s'adonnant plus ardemment à ses études chimiques. Il fonda des cours de médecine pour femmes et soutint leur cause avec une générosité toujours en mouvement. Il délaissa, durant un fort long temps, la musique. Une lettre qu'il écrivit à Mme Karmanina nous informe, avec précision, de son état moral, à cette époque.

« Je ne fais presque plus de musique; quand j'en trouve le temps, l'énergie morale me manque, je n'ai pas la tranquillité nécessaire pour me mettre au diapason musical, ma tête est remplie de tout autre chose... Il faut d'ailleurs me rendre cette justice, je suis un compositeur ennemi de la célébrité. J'ai quelquefois honte d'avouer que je compose. Pour les autres, c'est le but de leur vie; pour moi, c'est un repos, une récréation, un amusement qui me détourne de mon labeur professoral et scientifique. En hiver, je compose lorsque je suis trop malade pour faire mon cours et aller au laboratoire, mais encore assez bien pour ne pouvoir demeurer inoccupé. Quand je reste à la maison, incapable de rien faire, que ma tête éclate, que mes yeux larmoient et que je dois toutes les cinq minutes tirer mon mouchoir, je compose. Cette année, j'ai été malade à deux reprises, et chaque fois, mon indisposition s'est dénouée par une production musicale. Aussi, les amateurs de musique me souhaitent-ils non la santé, mais la maladie... »

Borodine fit, en 1877, un nouveau voyage à l'étranger, et, durant un séjour à Weimar, il se présenta à Franz Liszt, qui le tenait en particulière estime. C'est grâce aux efforts de l'illustre Hongrois que les symphonies de Borodine furent exécutées à l'Allgemeiner Deutscher Musiker Verein. Berlioz, Hans de Bulow, Nikisch, Camille Chevillard, qui comptaient parmi les admirateurs les plus sincères de l'auteur du *Prince Igor*, firent également connaître aux amateurs étrangers, par des exécutions prestigieuses, le nom de Borodine. Son tableau symphonique, savoureux et fantasque, *Dans les Steppes de l'Asie centrale*, figura sur les programmes de toutes les grandes associations musicales d'Europe.

Toute sa vie, Alexandre Borodine travailla à son opéra *le Prince Igor*, qu'il ne put, d'ailleurs, terminer. Il délaissait cette partition, pour des mélodies ou des symphonies, mais s'en préoccupait constamment, et, après de longs intervalles, il y revenait avec une ardeur nouvelle. Terminée par Rimsky-Korsakoff et Glazounoff, cette œuvre est l'une des plus caractéristiques de l'École russe. Cette épopée nationale a fourni à Borodine l'occasion de montrer sa technique incomparable, son originalité exquisement évocatrice, sa pureté d'expression, son orientalisme haut en couleur. Par la fantaisie ailée, par la diversité abondante et ingénieuse, par la fraîcheur et la vivacité, l'ouvrage rappelle certaines comédies poétiques de Shakespeare. Borodine y ajouta un accent particulier, une conviction et une générosité incomparables. Toujours inquiet et défiant, il fondit et refondit le métal harmonieux de sa partition. Il en résulta une musique recherchée et cependant

limpide, distinguée et pourtant naïve. Les rythmes fastueux et dolents du plateau asiatique, berceau du monde, s'y mêlent et s'y séparent en sonores écharpes chatoyantes. Les lumières opaques et les étoffes lourdes de la chanson populaire russe s'opposent aux timbres éclatants d'Orient. Le *Prince Igor* est une œuvre profondément nationale.

On doit à Borodine trois admirables symphonies, d'une variété d'inspiration, d'une palette instrumentale exceptionnellement brillantes. Il composa encore un *Scherzo en la bémol* pour orchestre, un *Andante en forme de sérénade espagnole* et un quatuor à cordes.

En 1886, sa femme tomba gravement malade, et il délaissa pour un temps la musique. En 1887, il composait sa troisième symphonie, lorsque la mort vint le surprendre brusquement. Sa femme se trouvait à Moscou. Le 14 février, il lui écrivait encore :

« Demain, nous donnons ici une soirée musicale. Ce sera magnifique. « Il y aura de la bougie, » comme dit Murger dans la *Vie de Bohême*. Nous avons, dès aujourd'hui, retenu une *tapeuse*. Nous organisons un bal masqué... Mais je ne veux pas révéler les mystères de cette fête, et j'en laisse la relation à la plume plus alerte de tes autres correspondants. »

Le lendemain, Borodine, en costume national, reçut ses invités avec la plus souriante bienveillance. Au milieu d'une conversation, il tomba à terre comme une masse. Il venait de succomber à la rupture d'un anévrisme. L'école musicale russe et la science slave perdaient l'un de leurs plus hauts représentants.

Borodine fut enterré aux côtés de Moussorgski, dans le cimetière du couvent d'Alexandre Newski. Un monument lui fut élevé par ses admirateurs. Les principaux thèmes de ses œuvres sont gravés en lettres d'or sur le mausolée, dont la grille, en fer forgé, formée des lettres entrelacées *A. B.*, compose aussi une couronne où sont inscrites les quatre principales formules de ses découvertes chimiques : C^7H^6OH, $C^{10}H^{18}O$, $C^{10}H^{22}O$, $C^{10}H^{20}O$.

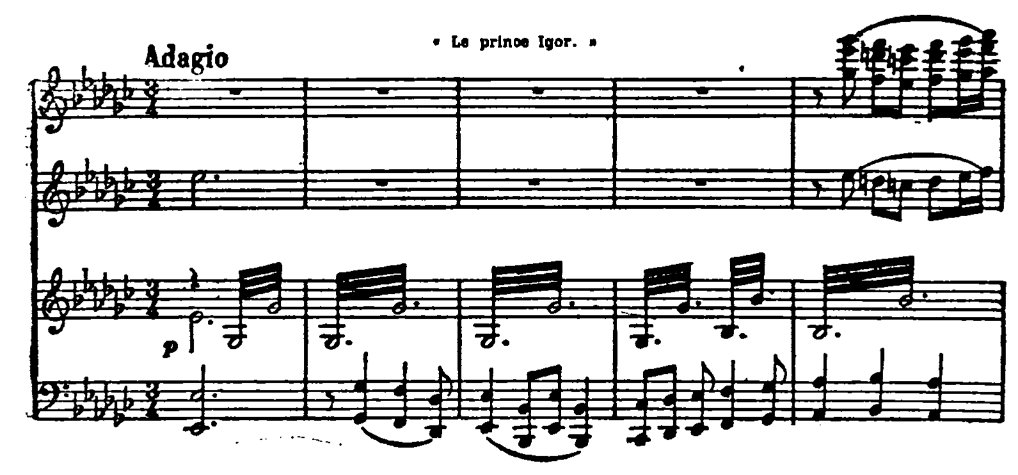
Des amis de Borodine se réunirent quelque temps après sa mort, sur la demande de Rimsky-Korsakoff, et entreprirent la publication posthume des manuscrits que laissait le défunt. Rimsky-Korsakoff termina l'orchestration du *Prince Igor*. M. Glazounoff écrivit de mémoire l'ouverture de cet opéra, qu'il avait entendue maintes fois exécutée par l'auteur, et compléta les deux dernières parties de la *Symphonie inachevée*, dont on ne possédait que des notes manuscrites. Ainsi, deux chefs-d'œuvre furent restitués à la musique.

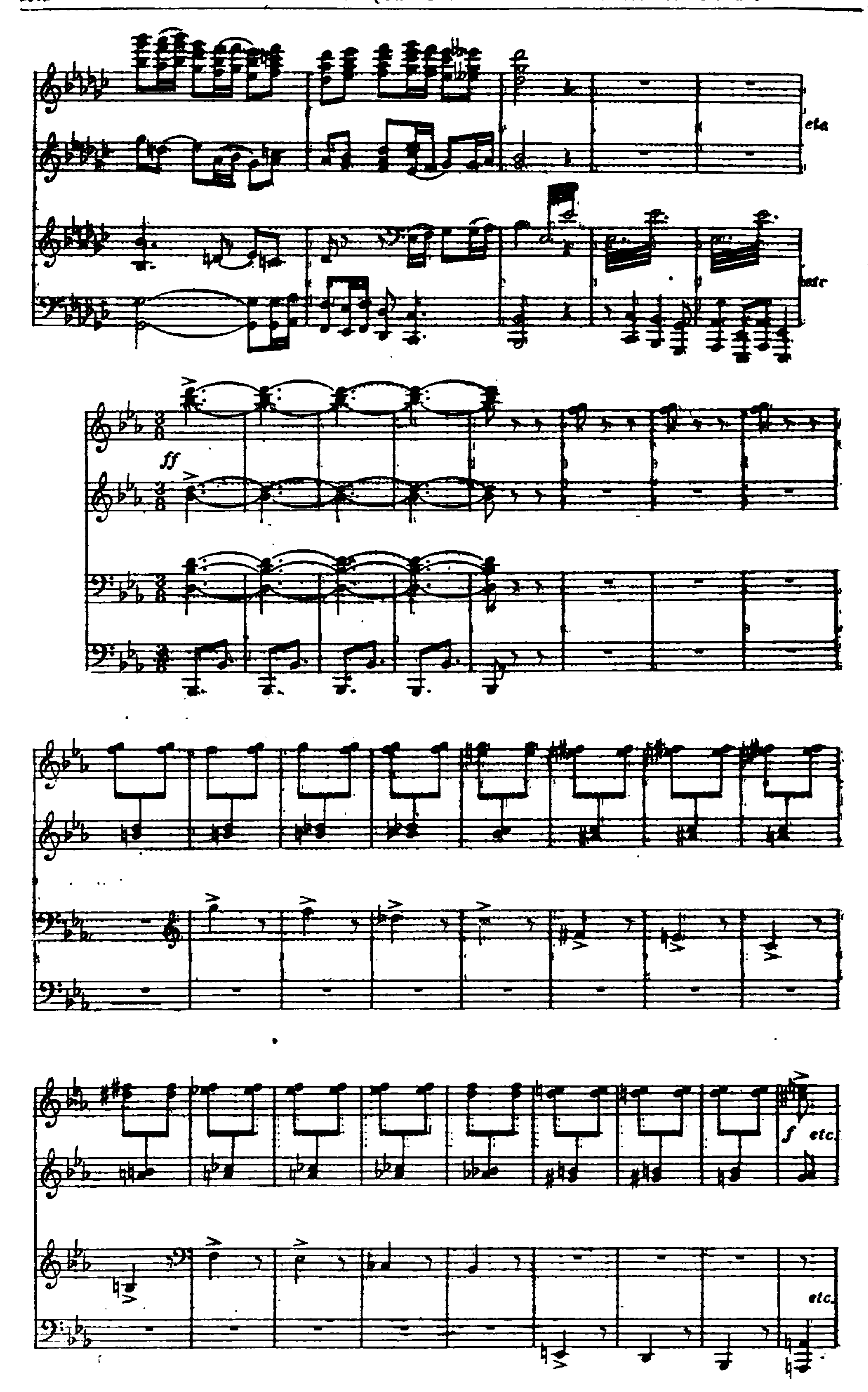
L'œuvre de Borodine.

Ce qui distingue l'œuvre de Borodine de celui qu'édifièrent les autres membres du fameux cénacle, c'est le caractère épique qui le transfigure et l'ennoblit, bien que les compositeurs dits *savants* nient son armorial et qualifient de fautes vulgaires ses inventions miraculeuses. Ce chimiste qui composait pour distraire, pour délasser son esprit toujours à l'affût de quelque découverte scientifique, s'est adonné à tous les genres musicaux; il est l'auteur des œuvres ci-après :

Mazurka.
Sérénade.
Nocturne.
Dans ton pays si plein de charmes.
Princesse endormie.
Prince Igor, opéra, 4 actes.
Chants et romances.
Chanson de la Forêt Noire.
De mes larmes.
Princesse de la Mer.
Jardin merveilleux.
Mélodie arabe.
La Fausse Note.
Mes Chants sont pleins de venin.
La Mer.
Mlada, ballet. — Belaew.
Dans les Steppes de l'Asie Centrale.
Romances bohémiennes.
Chants et Romances. — Bessel.
Petite Suite. — A. Glazounow, Bessel.
Quatuor. — Belaew.
Symphonie in Es-dur. — Bessel.
Symphonie in H. moll.
Symphonie A-dur.
Romances. — Blosfeld.
Romances et Chants. — Meykow.
Chansons tziganes. — Zimmermann.

En procédant, par exemple, à l'analyse (il est amusant d'employer ce terme en parlant d'une œuvre musicale d'un chimiste) de la première symphonie de Borodine, on constate combien souvent se renouvelle l'inspiration de ce maître, et combien éblouissant se révèle son instinct de la forme.




etc.
etc.
ff
f
etc.
etc.

Dans une lettre à Mme Kermoline, Borodine explique sa conception du drame lyrique :

« Je dois vous avouer qu'en ce qui concerne l'opéra, j'ai toujours eu une autre conception que mes camarades. Je n'ai jamais été partisan du récitatif pur, qui, d'ailleurs, ne répond pas à mon tempérament. Je suis plus enclin au chant, à la cantilène, qu'au récitatif, bien que les gens du métier trouvent que je sache le manier. En outre, je suis attiré vers les formes finies, arrondies, amples. J'ai une tout autre conception de l'opéra. Je crois que dans un opéra, comme dans un décor, les détails, les formes menues, doivent être supprimés; tout y doit être dessiné à gros traits, en couleurs éclatantes, surtout claires et, autant que possible, pratiques pour l'exécution, pour les voix aussi bien que pour l'orchestre. Les voix doivent être au premier plan, l'orchestre au second. Je ne sais pas dans quelle mesure je réaliserai mon idéal, mais, en tout cas, mon opéra sera beaucoup plus voisin du *Rousslan* de Glinka que du *Festin de pierre* de Dargomyjski. Le plus singulier, c'est que tous les musiciens de notre cercle approuvent jusqu'ici mon *Igor*, l'ultra-novateur et réaliste Moussorgski aussi bien que Rimsky-Korsakoff, si sévère pour l'impeccabilité de la forme et les traditions musicales. »

Stassoff, le critique d'art, conservateur de la bibliothèque publique de Saint-Pétersbourg, avait indiqué à Borodine, dès 1879, le sujet lyrique du *Prince Igor*, célèbre chanson de geste, d'après une ancienne chronique où est retracé l'épisode de la lutte des Russes contre les Mongols. Stassoff mit à la disposition du compositeur tous les traités ou brochures se rapportant à cette période, ainsi que les recueils de chants des peuples turcomans. Borodine compulsa ces documents avec la plus rigoureuse logique de méthode scientifique, et recueillit, par l'intermédiaire de l'explorateur hongrois Ujfalvy, des motifs musicaux de l'Asie centrale; puis il se mit à la besogne.

La pièce.

Le *Prince Igor* se compose d'un prologue et de quatre actes. Au début du prologue, Igor se prépare à partir pour combattre. Le peuple glorifie son souverain, quand une éclipse de soleil assombrit le ciel. Le prince fait ses adieux à sa femme et part.

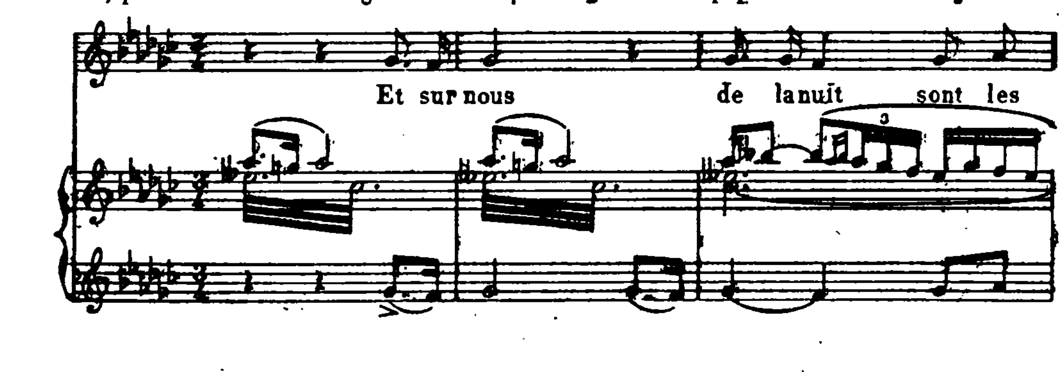
La musique de ce tableau peint avec une grande vérité d'évocation l'ancien monde slave, à peine dégagé du paganisme. L'éclipse est traduite symphoniquement par quatre accords, sur une même pédale; à mesure que l'obscurité envahit la scène, la sonorité des accords augmente et les teintes sombres d'une orchestration grave produisent une impression de terreur sinistre. Dans ce prologue, Borodine a introduit un épisode comique. Deux drouginski (soldats) de la milice d'Igor, ivrognes et fripons, effrayés par la nuit soudaine que provoque l'eclipse, et redoutant les hasards de la guerre, désertent et passent au service du prince Vladimir Galitzki, le frère de la princesse Igor.

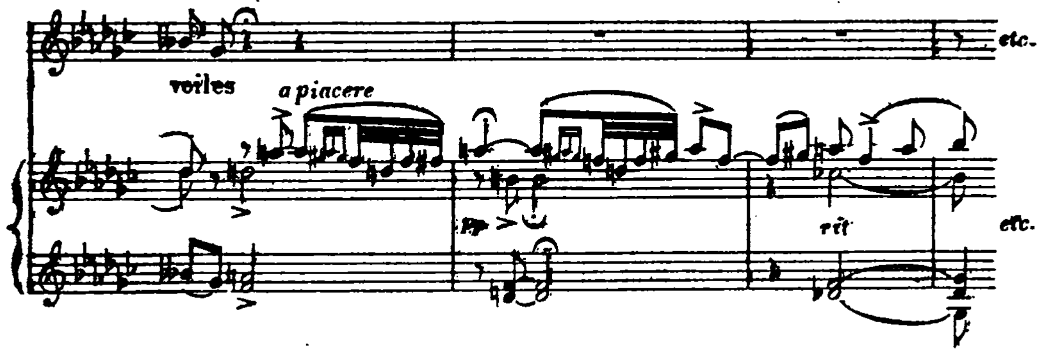
Durant le premier tableau de l'acte initial, le spectateur assiste aux beuveries du prince Vladimir et de son peuple. Au second, Jaroslavna se lamente. Surviennent les boyards qui annoncent qu'Igor et son fils ont été battus et faits prisonniers par les Polovtzi.

C'est au second acte que se déroulent, comme des écharpes bizarres, les fameuses danses des Polovtzi. Le fils d'Igor s'est épris de la fille du khan Koutchak, qui prise la droiture et le courage et consent à relâcher ses captifs, à la condition qu'ils concluent une paix durable. Le prince déclare qu'il souhaite la liberté pour combattre ses ennemis.

Borodine n'avait écrit que des fragments du troisième acte, et ce fut Glazounoff, l'élève de Rimsky-Korsakow, qui le termina. Dans cette partie, un Tatar converti s'évade avec Igor du camp des Polovtzi.

Au dernier acte, dans les domaines du prince, Jaroslavna pleure en détresse. Mais Igor est de retour; des réjouissances populaires achèvent la pièce.





Le chant répond au dessin de l'orchestre à la seconde inférieure; il attaque sur un *sol* bémol, bien qu'un *sol* bécarre ait été la broderie du *la* bémol précédent. A la fin de cet exemple, une élégante arabesque mélodique.



Passage intéressant par sa couleur générale et par le dessin prédebussyste qui coupe le dialogue; remarquer les accords qui soutiennent celui-ci.

Borodine a marqué tout l'art musical moderne du sceau de son originalité. Si l'orgueil allemand l'avait tenaillé et qu'il se fût écrié devant ses compatriotes : « Vous avez un art, » il eût évité à toute une génération les premières erreurs wagnériennes, et la musique eût conservé la distinction, la vérité et la profondeur d'expression qui sont les plus généreuses qualités esthétiques. A ceux qui les premiers défendirent son génie et celui de Moussorgski, aux Français, il permit de dénouer la furieuse étreinte de l'œuvre de Wagner.

NICOLAS RIMSKY-KORSAKOFF

L'activité de Nicolas Rimsky-Korsakoff tient du prodige. Des « Cinq » il fut le compositeur le plus fécond, le plus énergique et le plus savant. Il ne s'est pas contenté de laisser une œuvre considérable. Avec une piété diligente et respectueuse, il a terminé plusieurs grands ouvrages de ses plus chers compagnons que la mort avait trop tôt saisis. Remuant, intelligent, il s'est dévoué à la propagation des œuvres du *Groupe puissant* et leur a peut-être attiré le plus clair de leur célébrité.

L'étonnant musicien! Il a promené sa curiosité infatigable et pénétrante dans tous les domaines de l'art sonore. Et dans chaque avenue, il a laissé la trace impérissable de ses pas.

C'est un admirable compositeur. Et il semble qu'il soit aussi un explorateur du monde rythmique. Peut-être son métier de marin le disposait-il plus particulièrement aux voyages difficiles dans les régions les moins connues...

Toute sa vie, il chercha avec inquiétude sa voie. Mais à chaque étape il laissait un monument durable. Son œuvre tire de ces investigations incessantes une variété d'une abondance extrême. Néanmoins, il ne pouvait point tant transformer son moi à chaque manifestation de son studieux pèlerinage. Sans doute, l'on pourra préférer certaines de ses productions où les influences de Tchaïkowsky ou de Wagner sont absentes. Et pourtant, même dans celles-là, Rimsky-Korsakoff reste lui-même, le fervent des rythmes frénétiques, l'amoureux des instrumentations riches et

neuves, l'halluciné des diableries et le chantre enivré des légendes féeriques.

Rimsky-Korsakoff peut être considéré comme l'instaurateur le plus décidé de l'opéra-féerie. Ce que Glinka ni Dargomyjski n'avaient pu établir, l'auteur de *Sadko*, de *Mlada*, du *Tsar Saltan*, de *Snegourotchka*, de *Kitej*, l'a définitivement imposé. Et, effectivement, *Rousslan et Ludmila* ni la *Roussalka* ne peuvent être comparés aux féeries lyriques de Rimsky-Korsakoff.

Il se distingue, avec une précision appuyée, de ses quatre associés du *Groupe puissant*. Il n'a point la grandeur farouche et sépulcrale, la nudité hardie d'un Moussorgski, pas plus que la décoration fastueuse et barbare de Balakireff. Etranger à la finesse mélodique, à la nostalgie étrange, câline et fuyante de Borodine, éloigné du réalisme sans conviction d'un César Cui, il se livre tout entier, malgré les apports de la musique allemande, qu'il goûte avec une complaisance trop vive. L'art d'Orient et l'art d'Occident s'épousent en son œuvre. C'est un mariage de raison, pour le surplus, où des querelles fréquentes annoncent quelquefois le divorce. Il a beau vouloir se séparer de son génie familier et le travestir, à la mode germanique, de vêtements d'une carrure inélégante, il ne parvient pas à effacer son originalité. Il reste incomparable musicien de Russie et non d'ailleurs.

Qu'il enchaîne sa fantaisie délirante, qu'il éteigne ses harmonies enflammées, Rimsky-Korsakoff n'en garde pas moins une permanence poétique et tendre, que révèlent des sursauts délicieusement rythmiques et un parfum asiatique insaisissable.

Nicolas Andreievitch Rimsky-Korsakoff est né le 6 mars 1844 à Tikhvine, dans le gouvernement de Nijni-Novgorod. Il était le plus jeune des « Cinq ».

Ses parents, tout en favorisant son penchant pour la musique, le firent entrer à l'école des Cadets de la marine. Il n'avait pas encore terminé ses études militaires, lorsqu'il fit la connaissance de Balakireff. A l'âge de dix-huit ans, il était déjà l'un des membres les plus actifs du *Groupe puissant*.

Il quitta l'école des Cadets de la marine en 1862 et, durant trois années, accomplit une longue croisière autour du monde. De ce voyage, il rapporta sa première symphonie, qui peut aussi être considérée comme la première symphonie, en date, de la musique slave Elle fut exécutée en 1865, et mit en vedette le nom du jeune officier de marine. L'adagio était écrit sur un thème emprunté à un chant populaire, dont le rythme original était respecté.

Aussitôt après, Rimsky-Korsakoff affirmait sa personnalité en des œuvres d'une tenue et d'une inspiration remarquables : *Ouverture sur des thèmes russes*, *Fantaisie sur des thèmes serbes*, et surtout *Sadko* (qui n'était d'abord qu'une fresque symphonique) et *Antar*. Ce dernier poème pour orchestre lui attira d'emblée une réputation universelle qui, aujourd'hui, n'est point diminuée.

Encore jeune, Rimsky-Korsakoff s'adonna à la confection des lieder, dont il nous laisse un incomparable et long recueil. Il y enferma tous les parfums, toutes les clartés, tous les sentiments rapides et violents des âmes orientales. Rappelons *Sur les collines de Géorgie*, mélopée assourdie, subitement enfiévrée, et terminée en une torpide langueur; la *Romance orientale*, d'une grâce arrondie et pure; le *Chant hébraïque*, avec ses halètements de seconde augmentée; la troublante, dolente et suraiguë mélodie juive, *Debout, voici le jour; Lune argentée*, qui décrit les suaves paysages de l'Inde; *Viens, regarde ton jardin*, vive, preste et embaumée; *Rossignols, moucherons, tout se tait...*, où de longs arpèges assourdis évoquent, comme en un clair brouillard, tout l'Orient; la *Nuit*, aux basses murmurantes et confondues, d'une facture si délicatement impressionniste; *Etoile qui veille*, aux harmonies piquées ou langoureuses; *l'Horizon s'éteint*, calme, ondoyante et grave; *Nuit méridionale*, d'un dessin doucement infléchi; *Ma voix auprès de toi*, d'une sécheresse impérieuse et pourtant caressante; *Comme le ciel, tes yeux...* qui, par ses passages brusques du grave à l'aigu, donnent à la mélodie une si intense expression de sensualisme romantique; *Au royaume des roses*, voluptueuse miniature persane; *Evocation*, tragique et oppressée; *Chanson de Zuleika*, d'une désolation étouffée et poignante; *Vers toi s'envole ma pensée*, d'un coloris chatoyant et d'un juvénile essor; et *le Vieux mont et le Nuage*, *le Sapin et le Palmier;* et aussi ces esquisses impressionnistes d'une poésie subtile et odorante : *Alors qu'ondule au loin le seigle*, *le Secret*, *la Sirène*, *les Vagues s'élèvent*, *les Noires Nuées*, etc. On ne peut, en vérité, citer tous ces magnifiques et émouvants lieder, qui suffiraient seuls à donner à Rimsky-Korsakoff une place considérable dans la littérature musicale.

Fidèle aux principes du *Groupe puissant*, Rimsky prit pour sujet de son premier opéra, *la Pskovitaine*, une légende nationale que le poète Meï avait déjà transformée en drame. Il composa une partition franchement slave, d'une couleur rare et somptueuse, d'une déclamation harmonieuse et vivante. Jamais il ne devait être plus profondément inspiré que dans la *Pskovitaine*.

Après cet ouvrage, Rimsky-Korsakoff s'avisa, en effet, que sa grammaire d'art était incomplète et primitive. Il entreprit l'étude des classiques et devint lui-même un néo-classique, plus voisin de Tchaïkowsky que de Moussorgski ou de Borodine.

Nommé professeur de composition et d'instrumentation au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, il enseigna pendant plus de trente ans, et eut comme élèves les meilleurs musiciens russes actuels : Glazounoff, Liadoff, Arenski, Hippolyte Ivanoff. D'autre part, l'auteur de *Sadko* dirigeait les concerts de l'*Ecole musicale gratuite* et, en sa qualité d'inspecteur de la marine, il parvint à renouveler le répertoire désuet des orchestres militaires de la flotte.

C'est en 1877 que Rimsky-Korsakoff publia l'important *Recueil de Chansons populaires russes*, trésor inestimable pour les amateurs du folk-lore oriental. Il harmonisa les chants anciens, conformément à leurs rythmes propres, et n'accueillit dans son recueil que les chansons dont les origines ne pouvaient être contestées.

Le premier opéra-féerie qu'il composa fut la *Nuit de mai*, d'après la nouvelle de Gogol. Cette œuvre fantasque et spirituelle ne possède point les qualités nuancées et profondes de l'ouvrage qui la suivit : *Snegourotchka ou la Fille de Neige*, tiré du *Conte de Printemps* d'Ostrovsky. Son symbolisme gracieux et naïf, son paganisme finement poétique, furent interprétés par Rimsky-Korsakoff avec une puissance, une originalité, une délicatesse merveilleusement adaptées au texte.

Snegourotchka ou la Fille de Neige fut représentée au théâtre Marie de Saint-Pétersbourg en 1882. Malgré de nombreuses critiques, son succès fut des plus vifs et ne s'est jamais démenti depuis. En 1908, le public

parisien en applaudit ardemment les épisodes pittoresques et adorables sur la scène de l'Opéra-Comique.

Après cet opéra, Rimsky-Korsakoff ne voulut plus s'occuper que de musique instrumentale. Il termina, ainsi que nous l'avons dit, les œuvres laissées incomplètes par Moussorgski et Borodine. Tout d'abord, il se consacra à la *Kovanchtchina* et à *Une Nuit sur le Mont-Chauve* de Moussorgski. En 1888, il orchestra la partition du *Prince Igor* de Borodine.

Dès 1885, Rimsky-Korsakoff, aidé par un Mécène, amateur et protecteur de l'art lyrique, avait organisé une nouvelle société des Concerts symphoniques, dont il composait avec une intelligence et un goût uniques les programmes et dirigeait les exécutions.

Cette période est l'une des plus belles de la longue carrière de Rimsky. C'est à ce moment qu'il compose ses ouvrages symphoniques, qui comptent parmi les plus vibrantes créations sonores : *Caprice espagnol, la Grande Pâque russe,* et surtout *Shéhérazade.* Sa technique irréprochable projette avec une force plus aiguë les éblouissements de ses harmonies.

En rangeant les manuscrits de Borodine, Rimsky-Korsakoff découvrit les pages que l'auteur du *Prince Igor* avait écrites pour le dernier acte de *Mlada.* Rimsky reprit le livret et composa un nouveau drame lyrique d'une rigueur de conception, d'une aisance et d'une originalité rares. On discerne pour la première fois dans *Mlada* l'influence exercée par Richard Wagner sur le maître russe. Mais celui-ci s'est assimilé fort habilement les préceptes altiers du grand dramaturge allemand, et il fait voisiner le symbolisme germanique avec un réalisme slave des plus savoureux. A cette conception se rattache encore le quatrième opéra de Rimsky-Korsakoff, *la Nuit de Noël,* tiré d'une nouvelle de Gogol. A la seconde représentation, l'ouvrage fut interdit par la censure. Catherine II apparaissait, en effet, durant le spectacle et y jouait un rôle qui, quoique sympathique, n'était point glorieux. C'était un motif suffisant pour la sévérité des censeurs.

Rimsky ne se décourage point. De son poème symphonique il tire un drame lyrique, *Sadko,* qui demeure l'une de ses plus admirables productions. Si, de 1882 à 1890, il n'avait rien donné pour le théâtre, il travaille, dans la suite, pour la scène, avec un zèle inlassable. Successivement, il écrit le *Tsar Saltan,* la *Fiancée du Tsar, Servilia, Pan Voevode,* la *Légende de la ville invisible de Kitej,* le *Coq d'or,* et enfin une sorte de long à-propos lyrique, *Mozart et Salieri.* Le dernier ouvrage de Rimsky devait s'apparenter à *Parsifal* et portait ce titre : *Févronie.* Pourquoi la censure interdit-elle, en 1907, les représentations du *Coq d'or,* comme elle avait interdit la *Nuit de Noël?* L'illustre compositeur, arrivé à l'apogée d'une carrière éclatante, se consola moins de cette seconde et absurde prohibition. Son labeur formidable l'avait usé. Déjà malade, l'émotion que lui causa le véto injustifié condamnant le *Coq d'or* lui fut fatale. Il succomba, le 19 juin 1908, à une crise d'asthme cardiaque. La Russie perdait en lui son dernier grand compositeur.

Rimsky-Korsakoff a exercé une influence considérable sur la musique de son pays. Tour à tour national, réaliste, berliozien, wagnérien, il n'a point seulement marqué par ses œuvres ses fréquents changements de direction. Ses élèves l'ont suivi dans ses pérégrinations. Sa dernière marotte avait été le wagnérisme, et l'école musicale slave actuelle, pour la plus grande partie, manifeste encore ces tendances.

Il est juste de dire que tous ces simulacres de métamorphose, ces humeurs instables, ces admirations successives et contradictoires, n'ont pas altéré l'homogénéité de l'œuvre de Rimsky-Korsakoff. Elle est, malgré ses balancements inquiets, la plus grave affirmation du génie musical de la Russie. On regrettera sans doute que l'auteur de *Sadko* se fût épris des théories classiques et se soit conformé aussi strictement à leurs lois desséchantes. Mais l'on trouvera dans ce désir de s'instruire l'une des particularités les plus certaines du caractère de Rimsky-Korsakoff. Il était, en effet, avant tout, un savant, obstiné aux recherches et respectueux des méthodes des maîtres. Il n'a point forcé sa nature. La rhétorique académique devait nécessairement séduire son esprit scrupuleux et avide de tout connaître. L'évangile classique offrait des garanties presque inviolables. Il ne pouvait pas ne pas s'en pénétrer.

Cette dualité surprend lorsque l'on considère tout d'abord les lignes générales de la production du musicien de *Shéhérazade.* D'un côté, une frénésie, une verve, un vertige, une passion qui vont jusqu'au délire. De l'autre, une froideur, une sobriété volontaire, une correction qui indiquent parfois la stérilité. Mais ces deux formes contraires s'allient et se font valoir singulièrement. En emprisonnant dans les architectures sévères du classicisme ses inspirations exubérantes et fougueuses, Rimsky-Korsakoff arrive à ce résultat qu'aucun musicien slave n'avait atteint avant lui : le style, qui défend le plus sûrement l'œuvre d'art contre les atteintes du temps. Le compositeur de *Mlada* est le seul, parmi ses compatriotes, qui atteigne à cette puissance soutenue dans la conception, à cette coordination grandiose qui semblent essentiellement dévolues aux musiciens occidentaux. Et c'est pourquoi cela même qui semblait justement ruiner sa personnalité, lui donne une éloquence plus persuasive et orne sa physionomie de traits plus accusés.

L'œuvre de Rimsky-Korsakoff.

Rimsky-Korsakoff fut le plus pénétrant des autodidactes qui firent partie du cercle Balakireff. Après avoir suivi son merveilleux instinct de musicien, il étudia les formes figées de la composition ; de cette époque intermédiaire datent ses œuvres les plus froides, les plus inertes. Puis il se ressaisit heureusement, « revint à ses premières amours » en utilisant l'acquis d'une technique parfaite.

Dans une lettre à Mme Meck, Tchaïkowsky marque les étapes de cette évolution, ainsi que nous l'avons relaté.

L'auteur d'*Onéguine* n'a pas tardé à se convaincre que Rimsky-Korsakoff est sorti vainqueur de cette crise, qu'il n'a pas versé dans une virtuosité exagérée, mais est devenu un grand maître.

L'œuvre de Rimsky-Korsakoff est donc inégale, et, à côté de partitions étonnantes, viennent des ouvrages médiocres. En voici le détail :

Première symphonie.

Le Sapin et le Palmier, mélodie.

« *Au Nord sur un roc désolé* » de Michaïlow, mélodie.

Nuit méridionale « Dans les cieux vallonnés », mélodie.

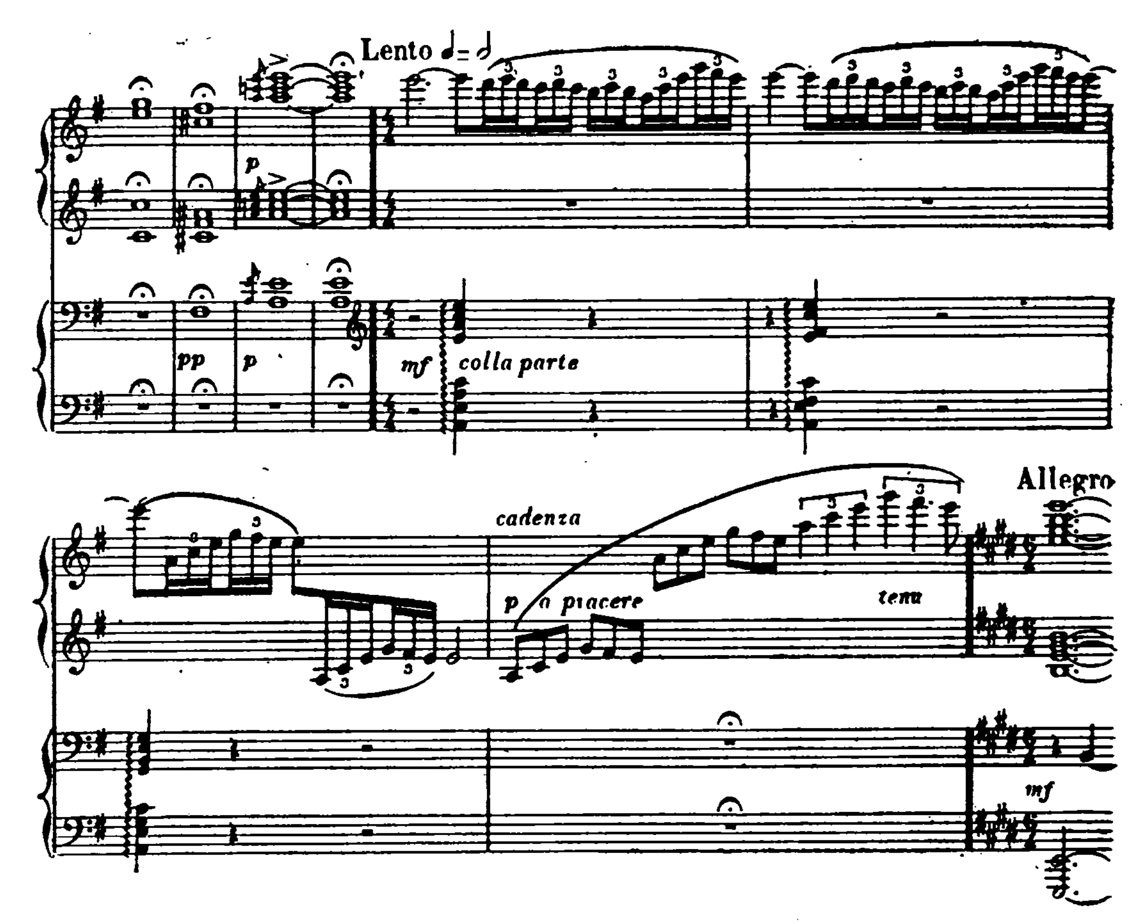
Le Vieux Mont et la Nue. Elle avait dormi, mélodie.

« *La brume plane sur les monts de l'Ervan,* » mélodie.

Que vaut mon triste nom pour toi, mélodie.
Le messager « Debout, mon gars », mélodie.
Rossignols, moucherons, tout se tait, mélodie.
Soir paisible, ciel de pourpre, mélodie.
Fantaisie sur des thèmes serbes, piano.
Ma voix auprès de toi plus douce et plus touchante, mélodie.
Chanson hébraïque : *Je dors, mon cœur au point du jour*, mélodie.
La Sirène : O séduisant garçon, mélodie.
Comme le ciel ses yeux font luire leur azur, mélodie.
Antar (IIe), symphonie orientale.
Valse, Intermezzo, Scherzo, Nocturne, Prélude et fugue, 6 variations sur le thème B-A-C-H piano.
4 morceaux, 1 impromptu, 2 Novellettes, 3 Scherzo, 4 Etudes-Novellettes.
Premier quatuor :
Valse (*bis*) Rep. russe III, Romance (*As*), Fugue. Six fugues. Fugue à trois voix (*Dm*). Fugue à trois voix (*Fs*). Fugue à quatre voix (*C*). Fugue à trois voix (*E*). Fugue à trois voix (*A*); Fugue à quatre voix.
A ma chanson : *En rêve j'ai connu l'extase*, mélodie.
Quand je regarde dans tes yeux, mélodie.
Elan de tendresse! Dans les élans de ta tendresse, mélodie.
Evocation : « *Ah! s'il est vrai*, » mélodie.
Vers la patrie : « *Pour les rivages de la patrie*, » mélodie.
Chanson de Zuleika « *L'amant des fleurs*, » mélodie.
Dans le ciel : *Au vaste azur*, mélodie.
Lécha : « *Ici plaintif et seul, je pleure*, » mélodie.
Tu et vous : Bien froid est vous, mélodie.
Pardonne-moi tes jours de larmes, mélodie.
Ouverture sur des thèmes russes, orchestre.
Conte féerique, orchestre.
Concerto (*bis*), piano, orchestre.
Symphoniette (*A*) sur des thèmes russes, orchestre.
3e symphonie (*C*), orchestre.
Fantaisie de concert sur des thèmes russes. Violon, orchestre.
Caprice espagnol, orchestre.
Shéhérazade d'après les *Mille et une Nuits*, suite symphonique, orchestre.
La Grande Pâque russe, ouverture sur des thèmes de l'Eglise russe, orchestre.
Sérénade, violoncelle, piano.
Prélude. Impromptu. Mazurka, violoncelle, piano.
Hélas! si tu pouvais, mélodie.
L'horizon s'éteint dans sa rose pâleur, mélodie.
Sur les guérets jaunis le calme est descendu, mélodie.
Repose, pauvre amie, mélodie.
Alors qu'ondule au loin le seigle en nappe blonde, mélodie.
L'Ange : Au ciel vers minuit, mélodie.
A quoi la paix des nuits, élégie, mélodie.
J'étais venu, tu sais, au rendez-vous, mélodie.
Vaillante étoile fixe et doux flambeau, mélodie.
Ma peine, elle vient de toi, mélodie.
O lune argentée, mélodie.
Viens, regarde ton jardin, mélodie.
O soupirs, tremblants murmures, mélodie.
Me voici, je te salue, mélodie.
Enfin les noirs nuages vont s'éparpillant, mélodie.
Mon doux chérubin, mélodie.
Mozart et Salieri, scènes dramatiques, orchestre et chœurs.
Les Libellules, trio pour voix de femmes et chœur.
La Princesse Véra Schéloga, prologue dramatico-musical.
La Légende du tsar Saltan, opéra fantastique.
La Chanson d'Oleg, ténors, basses et orchestre.
Au Tombeau, prélude pour orchestre.
Un prélude, cantate sur Homère pour 3 voix de femmes et chœur de femmes.
Chanson russe, orchestre avec chœur.
Airs nationaux russes, berceuse piano à 4 mains.
Coq d'or, conte-fable, opéra.
La Légende du tzar Saltan, fantaisie facile.
Légende de la ville invisible de Kitej, piano.
La Vierge Fevronia, orchestre et chœurs.
Mlada, opéra-ballet.
Suite pour orchestre tirée de l'opéra-ballet *Mlada*.
Tableaux musicaux, suite pour orchestre.
Nuit de mai, opéra.
Sadko, tableau musical, orchestre.
Servilia, opéra.
Snégourotchka (la fille de neige), opéra.
La Fiancée du Tzar, opéra.

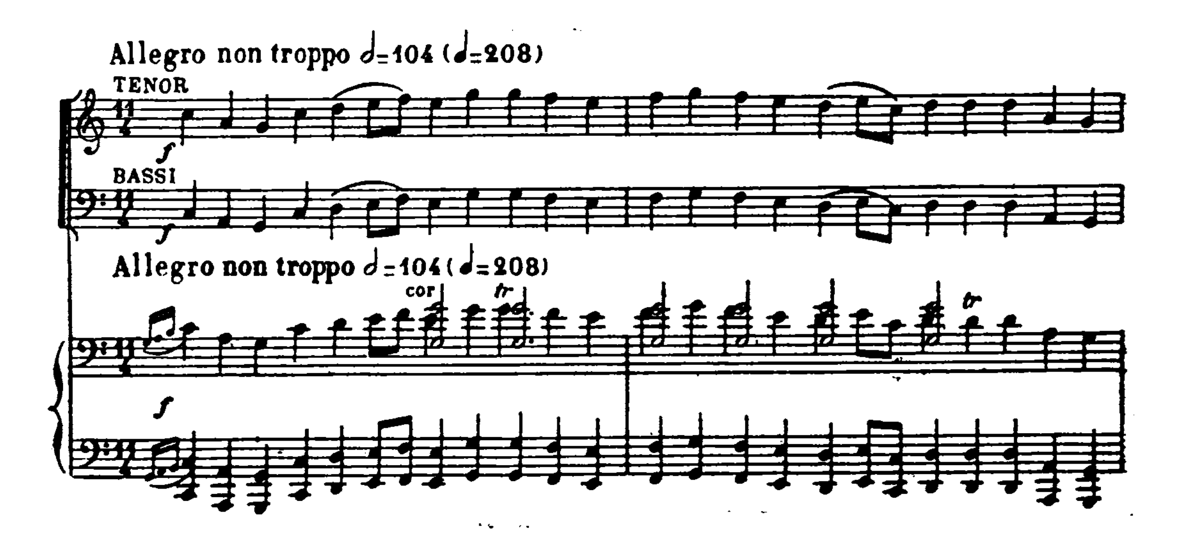
« Shéhérazade. »





Cette suite est musicale en elle-même. Une vague conception philosophique préside à son agencement; ses quatre parties expriment un des mille et un contes que Shéhérazade, la nuit, narrait au sanguinaire sultan Schahriar. Chaque fragment possède un thème spécial. Mais toute la partition est parcourue par deux thèmes, l'un s'appliquant au sultan, l'autre à Shéhérazade. Dès le début, ils sont exposés; le premier, brutal et autoritaire; après une série de longs et harmonieux accords parfaits, — avec de piquantes fausses relations, — le second est développé, voluptueux et caressant :






tr
tr
tr
ff
ff
tr
ff
p
Moderato ♩= 92
riten molto
pizz



Ce drame lyrique est une gerbe musicale aux tons éblouissants et disposée avec art. En voici trois exemples significatifs et dont le premier apparaît tout particulièrement curieux avec sa mesure à 11/4.

On a comparé Rimsky-Korsakoff à Saint-Saëns. Ce fut là une erreur, à notre avis; si leurs œuvres gardent une semblable harmonie de proportions, du moins leurs tempéraments sont nettement opposés. Le premier est un Russe, magnifiquement slave, le second un Français, subtilement latin. Les littérateurs ne se sont jamais avisés de rapprocher le styliste enchanteur et le penseur malicieux qu'est Anatole France, de Tolstoï peintre puissant, visionnaire semant une morale humble dans les champs de l'humanité.

Quand le temps aura passé sur l'œuvre étincelante de Rimsky-Korsakoff, certaines pièces brilleront d'un éclat éblouissant, tandis que d'autres disparaîtront sous cette cendre grisâtre que versent les ans.

ANTOINE RUBINSTEIN

« Pour les Juifs, je suis chrétien; pour les chrétiens, je suis Juif; Russe pour les Allemands, Allemand pour les Russes; classique pour les avancés, musicien de l'avenir pour les rétrogades. Donc, je ne suis ni chair ni poisson, rien qu'un piteux individu. »

C'est en ces termes que Rubinstein s'est dépeint lui-même dans ses *Pensées et Aphorismes*, qui contiennent beaucoup d'aveux amusants.

Il naquit à Wikhovtinez, petit village sis sur la frontière de la Podolie et de la Bessarabie, le 16 novembre 1829. Ses parents étaient israélites et furent contraints de se convertir à l'orthodoxie, ce qui explique la tête de la citation que nous mentionnons au début de cette biographie.

Sa mère, d'origine prussienne, fut son premier professeur; elle avait reçu une instruction musicale complète.

En 1835, les Rubinstein vinrent habiter Moscou, où le père fonda une fabrique de crayons. Un Français, Alexandre Villoing, se chargea gratuitement d'enseigner la musique à Antoine.

« J'avais huit ans, raconte Rubinstein, lorsque Villoing commença de m'enseigner la musique, et, à l'âge de treize ans, mon instruction de pianiste était achevée. Je le répète, je n'ai pas eu d'autre maître que Villoing. Avant tout, il s'est donné beaucoup de peine, et non sans succès, pour mon doigté; c'était, avec la qualité du son, ce qui le préoccupait le plus. Il était, c'est incontestable, un des meilleurs et peut-être le meilleur professeur de musique de son temps, mais il jouait lui-même fort peu. C'est à lui, et à lui seul, que je dois ce fondement solide de connaissance musicale que rien ne pouvait plus ébranler. D'ailleurs, dans la suite, je n'ai jamais trouvé un meilleur guide dans l'enseignement de la musique. Patient, bien que sévère dans ses exigences, ce qui

n'est pas mauvais, Villoing me prit bientôt en telle affection qu'il devint pour moi plus qu'un maître : un ami et un second père. Il venait tous les jours chez nous et se montrait infatigable. Les leçons qu'il me donnait étaient évidemment pour lui un repos et un plaisir ; ce n'étaient pas des leçons de piano, mais une véritable éducation musicale. »

Sur les conseils de son maître, Rubinstein, à l'âge de dix ans, exécuta un *Concerto* de Hummel avec accompagnement d'orchestre, un *Andante* de Thalberg et quatre pièces de Field, de Liszt et de Haendel. Le succès de ce récital fut éclatant, et Villoing décida d'entreprendre une tournée artistique en Europe afin de produire le jeune virtuose ; il organisa de nombreux concerts en France, en Hollande, en Angleterre, en Suède, en Norvège, en Allemagne, en Autriche.

Ce fut au cours de ces voyages que Rubinstein passa devant la reine Victoria.

« Bien que je n'eusse que douze ans, rapporte-t-il dans ses *Mémoires*, je ne me suis troublé ni devant la reine, qui était alors toute jeune et fort belle, ni devant les ladies et les misses raides et compassées. Ma mémoire musicale à cette époque, et tant que je n'eus pas dépassé l'âge de cinquante ans, était prodigieuse. Mais, depuis lors, je sens que ce n'est plus la même chose ; elle commence à faiblir. »

De retour en Russie, il fut entendu par l'empereur Nicolas, qui le félicita chaleureusement ; à cette époque, — selon son propre aveu, — il copiait servilement Liszt, imitant scrupuleusement les gestes, les attitudes, la mimique de l'illustre virtuose hongrois.

Mais la mère de Rubinstein ne dissimula pas son mécontentement en s'apercevant que l'éducation musicale de son fils était restée stationnaire pendant ces trois années. Elle prit le parti de l'emmener à Berlin avec son frère cadet Nicolas, qui manifestait un talent précoce de pianiste, et, sur les avis de Mendelssohn et de Meyerbeer, elle lui fit donner des leçons d'harmonie par Doehn, qui avait été le maître de Glinka. Mais elle dut regagner la Russie, rappelée par la mort de son mari.

Le jeune artiste résolut alors de partir pour Vienne. Muni de lettres d'introduction, que lui avait remises l'ambassadeur de son pays auprès de la Prusse, il se rendit dans la capitale autrichienne.

« Je vivais alors à Vienne, narra-t-il, en donnant des leçons qu'on me payait en kreutzers. J'habitais une mansarde, et souvent, il m'arrivait de n'avoir pas de quoi payer mon dîner. Ma petite chambre était vide de meubles ; en revanche, les murs et le plancher étaient presque entièrement couverts de mes compositions. Et avec quelle ardeur j'écrivais, à cette époque où mon appétit n'était jamais satisfait ! Des oratorios, des symphonies, des opéras, des romances, naissaient à profusion, et aussi des essais littéraires, des articles de critique, de philosophie... Mais, malgré ces distractions, l'aiguillon de la faim se faisait souvent sentir. En un mot, j'ai connu la détresse, comme il advint avant moi et comme il adviendra après moi à tous ceux qui voudront se frayer un chemin sans protections.

« Après m'être présenté chez Liszt, je restai deux mois sans y retourner. Un beau jour il se souvint de mon existence et vint me surprendre dans ma mansarde, entouré, selon sa coutume, d'une nombreuse suite. Lorsque cette brillante compagnie entra dans ma chambrette au septième étage, tout le monde parut saisi, et le maître plus que les autres. Il me croyait dans une situation passable, parce qu'il m'avait vu au milieu de ma famille, quand mes parents jouissaient d'une aisance relative. Je dois rendre hommage à son bon cœur et à son tact. Il me traita le plus amicalement du monde, et son premier soin fut de me prier à dîner chez lui le même jour, invitation qui arrivait fort à propos. »

Rubinstein entreprit alors d'aller en Amérique avec le flûtiste Haendel. En passant par Berlin, il revit Doehn, qui le dissuada de ce projet et l'engagea à se fixer en cette ville, où, grâce à la protection de Mendelssohn et de Meyerbeer, il trouva quelques leçons.

La révolution de 1848 éclate ; alors, il retourne à Saint-Pétersbourg, se fourvoie dans les milieux révolutionnaires, et peu s'en faut qu'il ne soit emprisonné.

En 1852, la grande-duchesse Hélène Paulowna, sœur de l'empereur Nicolas Ier, le nomme accompagnateur de plusieurs jeunes filles de l'aristocratie qui apprenaient le chant et qu'elle protégeait. Cette femme, dont le crédit était considérable à la cour de Russie, bien que remarquablement intelligente, n'aimait en musique que les formules désuètes consacrées par Meyerbeer. Et Rubinstein, au lieu de marcher sur les brisées de Glinka et de Wagner, composa des œuvres stériles auxquelles on ne prêta pas attention : *Dimitri Donskoï, Hadgi Abrek, les Chasseurs de Sibérie, Fomka l'imbécile.*

Dans son livre *la Musique et ses Représentants*, — peut-être pour se justifier de ses partitions amorphes, — il décrète que l'opéra est un genre musical secondaire :

« Oui, dit-il, je suis en opposition avec les idées modernes d'après lesquelles la musique vocale est la plus haute expression de l'art musical. Oui, je suis en opposition avec ces idées : 1° parce que la voix humaine limite la mélodie, ce que ne fait pas l'instrument et ce qui est une contrainte pour les libres expansions de l'âme, joie ou douleur ; 2° parce que les paroles, fussent-elles les plus belles, ne peuvent exprimer tous les sentiments qui remplissent l'âme, ce qu'on a appelé très justement l'inexprimable ; 3° parce que dans la joie la plus vive, comme dans la douleur la plus profonde, l'homme entend chanter en lui-même une mélodie à laquelle il ne voudrait ni ne pourrait adapter des paroles ; 4° parce que jamais dans aucun opéra on n'a entendu et l'on n'entendra le tragique que nous trouvons, par exemple, dans la seconde partie du trio en *ré* majeur de Beethoven, ou dans ses sonates op. 106, seconde partie, et op. 110, troisième partie, ou dans ses quatuors pour instruments à cordes, ou dans le prélude en *mi* bémol mineur du clavecin bien tempéré de Bach, ou dans le prélude en *mi* mineur de Chopin, etc. Pour moi, l'ouverture de *Léonore* n° 3 et l'introduction du second acte de *Fidelio* expriment le drame avec plus d'intensité que le reste de l'opéra tout entier. »

Il y explique, plus loin, les raisons de son hostilité contre Wagner.

« Quand un héros devient invincible à l'aide d'un talisman, quand un amour sans bornes naît d'un philtre, quand un chevalier nous apparaît monté sur un cygne qui, à la fin, se transforme en prince, ces situations peuvent être belles ou poétiques, elles peuvent flatter nos yeux et nos oreilles, mais elles laisseront notre âme indifférente. »

Il trouve faux le développement du *Leitmotiv*, auquel il préfère le *Rappel*, et critique l'exclusion des

airs et des ensembles, — ceci lui apparaît comme une erreur psychologique.

« L'air, dans l'opéra, correspond au monologue dans le drame; c'est l'état d'âme du héros avant ou après un événement, comme l'ensemble représente l'état d'âme de plusieurs personnages. Comment donc peut-on les exclure? »

Enfin, il estime que l'orchestre est inutilement surchargé.

« Il diminue l'intérêt de la partie vocale, puisque c'est à lui qu'incombe le soin d'exprimer tout ce qu'éprouvent les personnages, ceux-ci ne le faisant pas eux-mêmes dans le chant; c'est justement cette importance de l'orchestre qui le rend nuisible, parce que le chant sur la scène devient alors superflu. Que de fois on aurait envie de prier l'orchestre de se taire, pour laisser entendre ce que chantent les personnages sur la scène! »

Rubinstein a dédaigné, en outre, de suivre les principes de l'école russe; les personnages de ses œuvres théâtrales sont dessinés sans relief, et leur déclamation manque d'expression et de variété. *Feramors, le Démon, le Marchand Kalaschnikoff, les Enfants de la Steppe, les Macchabées, Néron, le Perroquet, les Brigands, Gorjuscha*, sont des canevas réellement détestables, et il est absolument inutile de s'y attarder.

Tout en s'adonnant à la composition, il se dévouait à la réglementation de l'enseignement musical en Russie, et pour cette entreprise trouvait un puissant appui en la grande-duchesse Hélène Paulowna. Il fonda le Conservatoire de Saint-Pétersbourg, qu'il dirigea et où il professa le piano, la théorie et l'instrumentation. Des écoles de musique s'élevèrent, par la suite, à Moscou, Odessa, Kiew, Kharkow, Saratov, Tiflis.

En septembre 1867, Rubinstein quitta le Conservatoire et continua à donner des concerts. La presque totalité des recettes de ces festivals était consacrée à des œuvres de charité. Des amis du maître ont calculé qu'en l'espace de 28 ans, il avait abandonné plus de 300.000 roubles à des sociétés de bienfaisance.

En 1872, il accepta l'offre d'un impresario américain, d'effectuer une tournée avec le violoniste Wienawski :

« Je me suis mis pour un certain temps à l'entière disposition de mon impresario, et que Dieu préserve tout artiste d'un pareil esclavage. Ce n'est plus de l'art, cela devient un travail de manœuvre dans une fabrique; l'artiste n'est plus qu'un instrument automatique et perd complètement sa dignité. Pendant les huit mois que j'ai passés en Amérique, j'ai paru deux cent quinze fois sur l'estrade... Il m'arrivait quelquefois de donner deux ou trois concerts par jour et dans différentes villes. Le succès était complet et les recettes excellentes, mais cette obligation de jouer coûte que coûte, à toute heure, me faisait me mépriser moi-même et l'art en même temps... Aussi, lorsque, quelques années plus tard, on me proposa de faire une nouvelle tournée en Amérique, et qu'on m'offrit un demi-million de marks, j'ai refusé net, sans prendre le temps de la réflexion. »

Tous ses loisirs, il les emploie à la composition, et de cette époque datent ses morceaux pour piano, sa *Barcarolle* en *fa* mineur, son *Nocturne* en *sol* bémol mineur, de nombreuses romances, l'*Océan*, poème symphonique, ses Ve et VIe symphonies, quatre tableaux musicaux : *Faust, Ivan le Terrible, Don Quichotte, Antoine et Cléopâtre*.

Sa tournée en Amérique lui procura une large aisance. Il se maria et acheta une villa près de Péterhof, qui devint sa résidence habituelle. C'est dans cette demeure qu'il acheva les *Macchabées* et élabora ses opéras sacrés : *le Paradis perdu, la Tour de Babel, Moïse* et *le Christ*, d'un sentiment assez pénétrant et sincère.

Son livre *la Musique et ses Représentants* renferme des considérations intéressantes sur l'art du pianiste. Ainsi il s'écrie :

« Le barde, le rapsode, le génie du piano, c'est Chopin! Est-ce le piano qui lui a soufflé son âme? Est-ce au contraire Chopin qui a communiqué son âme au clavier? Je l'ignore; mais ses œuvres n'ont pu être produites que par une absorption complète de l'un par l'autre. Le tragique, le romantique, le lyrique, l'héroïque, le dramatique, le fantastique, la cordialité, la rêverie, le brio, la grandeur, la simplicité, toutes les nuances possibles se trouvent dans les œuvres de Chopin pour piano, et tout cela, dans son expression la plus exquise. »

Selon lui, du reste, Chopin était un compositeur plus original que Berlioz, Liszt, Wagner.

« Ma seule consolation consiste en ce que je peux encore maintenant, comme autrefois, m'enthousiasmer pour la fugue du *vieux Bach*, pour la sonate, le quatuor ou la symphonie du *vieux Beethoven*, pour le *lied*, le « moment musical » ou l'impromptu du *vieux Schubert*, pour le prélude, la ballade, la mazurka ou la polonaise du *vieux Chopin*, et pour l'opéra national du *vieux Glinka*. »

Dans sa brochure *Pensées et Aphorismes*, l'on glane de fines et judicieuses observations; telle cette pensée malicieuse :

« Lorsque, à un concert de la cour, un artiste, après avoir exécuté tous les morceaux de son programme, est prié d'y ajouter encore quelque chose, il aurait tort de croire que c'est un effet de l'admiration qu'il a provoquée, — c'est tout bonnement parce que l'heure du départ de Leurs Majestés n'a pas encore sonné. »

Celle-ci :

« Les jolies femmes ne savent pas vieillir; les artistes ne savent pas se retirer à temps; les unes et les autres ont tort. »

Et encore :

« Lequel de ces deux compliments est le plus flatteur pour un artiste : « Votre exécution merveilleuse « m'a rendue tout à fait malade, » ou : « Votre merveilleuse exécution m'a guérie du coup? » Le plus souvent ces compliments contradictoires sont adressés à l'artiste dans la même soirée par des dames reconnaissantes. »

En 1887, Rubinstein fut à nouveau directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, puis démissionna. Son caractère s'était aigri, il s'était aperçu que les ovations qui lui étaient adressées allaient plus au virtuose qu'au compositeur. Il travailla jusqu'à son dernier jour, enfermé dans sa villa de Péterhof. Dans la soirée du 7 novembre 1895, il se montra très gai, badina avec les siens et, vers onze heures, se retira dans son appartement. Tout à coup, à deux heures du matin, sa femme le surprit, debout au milieu de la chambre, râlant : « J'étouffe, j'étouffe... De l'air, de l'air! » Et il expira.

L'œuvre de Rubinstein.

Compositeur austère, Rubinstein semble avoir ignoré toute sa vie l'art national de son pays. Cela

tient sans doute à son éducation tout allemande. Deux influences se révèlent impérieuses dans son œuvre, celles de Beethoven et de Schumann.

Il a beaucoup écrit dans tous les genres, et surtout pour le piano, ainsi qu'on en jugera par la liste suivante :

Ondine, étude pour piano.
Six lieder.
Deux fantaisies russes pour piano.
Chansons russes.
Deux mélodies pour piano.
Danses polonaises.
Tarentelle.
Impromptu pour piano.
Voix intérieures (piano).
Trois morceaux caractéristiques à 4 mains.
Kamennoi-Ostroro, album de 24 portraits.
Deux nocturnes pour piano.
Neuf morceaux de salon pour piano et violon.
Sonates pour piano.
Sonates pour violon et piano.
Le Bal, fantaisie en 10 numéros, pour piano.
4 Danses brillantes pour piano.
Deux trios pour piano, violon et violoncelle.
Trois quatuors pour 2 violons, violoncelle et alto.
Sonate pour piano et violoncelle.
Trois caprices.
Trois sérénades pour le piano.
Six études pour piano.
Six préludes pour piano.
Concerto pour le piano.
Neuf lieder.
Deux marches funèbres pour le piano.
Six mélodies.
Six lieder.
Douze mélodies persanes.
Douze lieder sur des poésies russes.
Suite pour piano.
Symphonies.
Océan, symphonie.
Soirées de Saint-Pétersbourg, pour piano.
Dix-huit lieder à deux voix.
Six morceaux caractéristiques pour piano.
Six fugues en style libre avec préludes.
Paradis perdu, oratorio.
Ouverture de concert.
La Sorcière, chœur de femmes avec accompagnement d'orchestre.
Cinq fables.
Six duos.
Faust, tableau musical caractéristique pour orchestre.
Fantaisie à 2 pianos.
Le Matin, poème russe pour ténors et barytons avec accompagnement d'orchestre.
Album de Péterhof, 12 morceaux.
La Tour de Babel, oratorio.
Six études pour piano.
Danses de différentes nations. Album de 6 morceaux de piano.
Romance et caprice pour violon et piano.
Don Quichotte, tableau musical humoristique.
Variations sur un thème original.
Requiem pour *Mignon* de Gœthe.
Hécube, air avec accompagnement d'orchestre.
Mélanges pour piano.
Caprice russe (piano et orchestre).
Bal costumé, suite de pièces caractéristiques pour piano.
Mélodies serbes.
Soirées musicales, 9 morceaux pour piano.
Eroïca, fantaisie pour orchestre, dédiée à la mémoire de Skobéleff.
Moïse, opéra biblique en 8 tableaux.
Concerto pour piano et orchestre.
Deuxième acrostichon pour piano.
Antoine et Cléopâtre, ouverture pour orchestre.
Le Christ, opéra sacré en 7 tableaux avec un prologue et un épilogue.
Souvenir de Dresde, 6 morceaux pour piano.
Suite d'orchestre.
Ouverture solennelle.
Album pour piano.
L'Ange, duo.
Chanson bachique.
Chanson de Barberine.
Duos.
Chœurs de femme.
Morceaux joués en 1886 dans les concerts historiques.
Cracovienne pour piano.
Le Démon (opéra représenté en 1875).
Airs de ballet.
Le Paradis perdu.
Les Chasseurs de Sibérie (opéra, 1834).
Dimitri Donskoï (opéra, 1852).
Etudes de concert.
Fantaisies sur des mélodies hongroises.
Feramors (opéra, 1863).
Airs de ballet et marche nuptiale.
Gorjuscha l'infortunée (opéra, 1889).
Jérusalem, hymne.
Le Marchand Kalaschinkoff (opéra, 1880).
Les Enfants de la Steppe (opéra, 1861).
Les Macchabées (opéra, 1875).
Morceaux de salon.
Néron (opéra, 1879).
La Vigne (ballet, 1882).

De tout son œuvre pianistique, la partition qui offre le plus d'intérêt est la sonate pour piano à quatre mains op. 89. Tous les mouvements s'enchaînent, et on y trouve (encore une fois avant Franck!) l'embryon de la forme cyclique.

Le premier thème, *moderato con moto* (ex. 1), parcourt tout l'ouvrage. Son rythme accompagnateur se transforme en arpèges de doubles croches, tandis que le mouvement s'accélère pour arriver à un nouvel élément, *allegro non troppo* (ex. 2). Ce dernier continue la progression du mouvement : aux noires succèdent les croches (ex. 3), à celles-ci des triolets qui disparaissent à leur tour devant des arpèges de doubles croches.

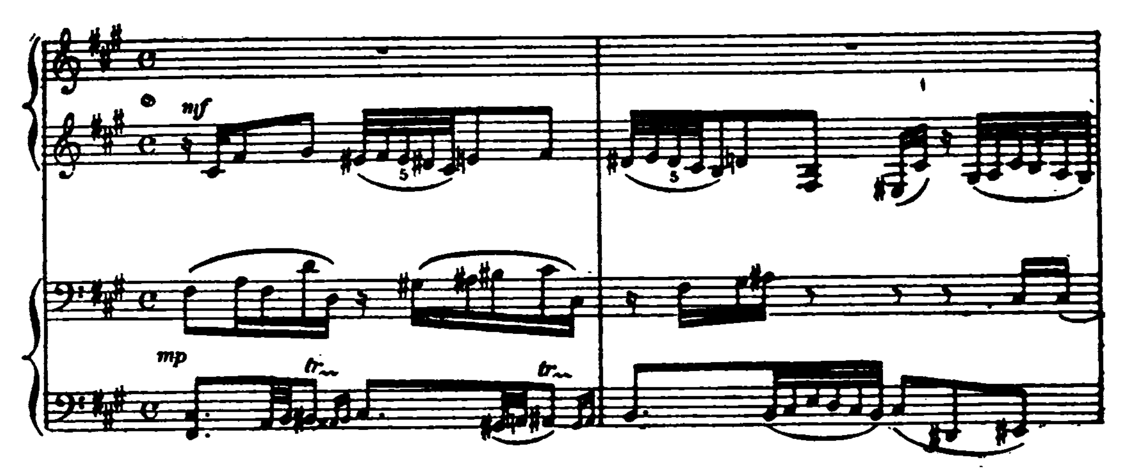
Cependant, le *tempo primo* revient, suivi de son accelerando. Le premier thème revêt alors la force d'un allegro (ex. 4) qui puise la formule de son développement dans un rythme inexploité encore : une noire pointée, une croche, une blanche.

Après un court rappel du *tempo primo,* le 2ᵉ thème (*allegro non troppo*) accapare le rôle principal. Nouveau retour du *tempo primo,* mais en *mi* ♭ cette fois, et avec repos dans cette tonalité. Brusquement, naît un 3ᵉ thème (*allegro assai*) (ex. 5). Le mouvement pressé de plus en plus amène un *allegro molto vivace* en *ré* mineur, traité comme un scherzo, avec un lent trio en *si* ♭ majeur, *moderato con moto* (ex. 6).

Un andante en *la* majeur succède immédiatement au molto vivace; il s'échauffe en des rythmes compliqués et superposés (ex. 7). L'*allegro assai* qui


Moderato con moto
dolce con espressione
Allego non troppo
p
p
p


Allegro non troppo
p
p
p
Allegro
pp
pp
Allegro assai
8
f
Moderato con moto
p
etc.
etc.



avait précédé le scherzo est l'aboutissement de cette progression du mouvement. Enfin, le *moderato* initial reparaît en *si* majeur et conclut.

∴

On a voulu rapprocher Rubinstein de Liszt. L'un et l'autre furent de grands pianistes. Mais le second fut un créateur d'un génie profond, tandis que le premier composa comme un virtuose, j'entends par là que sa mémoire d'exécutant le servit heureusement, quand, dans ses propres ouvrages, elle rappela et déforma les pensées d'auteurs souvent interprétés.

PIERRE ILITCH TCHAIKOWSKY

Si la renommée de Tchaïkowsky assaillit tous les pays et saccagea par son attaque furieuse les programmes de presque tous les concerts, elle ne pénétra point en France, repoussée qu'elle a été par notre bon goût et notre finesse que l'on vante si souvent, mais dont, plus souvent encore, nous donnons des preuves insuffisantes. Nous avons résisté victorieusement à l'envahisseur qui nous harcela si longtemps.

Pierre Ilitch Tchaïkowsky naquit le 25 avril 1840, à Wotkinsk (gouvernement de Viatka); son père était ingénieur des mines; par sa mère, il descendait d'une famille d'émigrés français. Jusqu'à huit ans, son éducation fut confiée à une institutrice française, Mlle Fanny Durbach, qui, ayant remarqué la sensibilité frissonnante de l'enfant, développa ses dons poétiques.

Voici une petite pièce en prose que Tchaïkowsky composa à huit ans et qui révèle une naïveté charmante d'expression :

« Le petit oiseau dort quelque part, privé de tombe. Il ne dort pas comme l'homme sous la terre. Pourtant il est aussi une créature de Dieu; il lui est parent, et sa vie n'est pas perdue. Pauvre petit, ne crains rien! Les enfants te mettront dans la terre froide et l'orneront de fleurs. Ils te feront une jolie tombe. Oh! Dieu n'a pas oublié son petit oiseau! »

Le compositeur d'*Onéguine* conserva, du reste, le plus affectueux souvenir de Fanny Durbach, et un de ses familiers nous contait récemment l'anecdote suivante :

« C'était en 1892; après un concert au Châtelet, je le rejoignis à l'hôtel Richepanse, où il descendait toujours et où il a même écrit son *Mazeppa*. En m'apercevant il me cria tout joyeux :

« Je pars ce soir même pour Montbéliard... Ce « n'est pas loin, n'est-ce pas? Vous ne pouvez vous « figurer ma joie, Fanny est retrouvée! »

« Et comme je le regardais d'un air assez étonné, il se mit à rire d'un bon rire d'enfant, une joie limpide débordant de ses clairs grands yeux bleus :

« C'est vrai, vous ne savez pas qui est Fanny... « Fanny Durbach est mon institutrice française. Il « y a quarante-quatre ans que je ne l'ai pas vue. « J'avais à peine dix ans quand elle a quitté ma « famille, mais j'ai gardé d'elle un souvenir ineffa- « çable. Les premières années de notre séparation, « nous nous sommes écrit... puis, à la longue, on « s'oublie... »

« Et, se reprenant : « Oh! non, on n'oublie pas « les êtres qu'on aime! mais on ne communique « plus matériellement avec eux. Par bonheur, Fanny « a lu dans les journaux qu'un certain Pierre Tchaï- « kowsky est à Paris et dirige un concert au Châ- « telet... Et dans une lettre qu'elle m'a adressée au « théâtre, elle demande si ce Pierre Tchaïkowsky ne « serait point, par hasard, son Petia à qui elle a « donné les premières notions de langue fran- « çaise en lisant avec lui l'*Education maternelle* de « Mme Amable Tastu. « Si c'est mon Petia, qu'il sache « que Fanny aime toujours son cher élève, mais, à « vrai dire, je ne désire pas le revoir, car je crains « de ne plus retrouver mon petit chéri d'autrefois. »

« Tchaïkowsky revint ravi de son pèlerinage.

« Cette femme est une sainte, me disait-il : une « sœur française de Karataïev, le Karataïev de Tolstoï « dans *Guerre et Paix*. Toute courbée par l'âge, elle « travaille encore... Elle habite avec sa sœur aînée, « Frédérique, une maison très peu confortable, et elle « continue de donner des leçons. Et, malgré ses pei- « nes et ses fatigues, elle ne cessait de me répéter : « Je suis heureuse! Je suis aussi heureuse que peut « l'être une femme qui a vécu soixante et dix ans! » « Et en effet, l'expression de son visage est toujours « jeune, en dépit des rides qui l'ont griffé. Et le « temps n'a pas altéré la sérénité de son âme. »

Si Mlle Durbach inculqua à Tchaïkowsky les premiers éléments de la langue française, qu'il parlait avec élégance, ce fut la fille d'un serf affranchi qui l'initia à la musique et lui enseigna le piano. Et l'enfant manifesta pour cet art une passion véhémente. L'on raconte qu'un soir son institutrice le surprit pleurant dans son lit.

« Qu'as-tu, mon petit Petia? lui dit-elle.

— Oh! cette musique, cette musique!

— Mais personne ne joue maintenant.

— Elle est là dans ma tête. Oh! délivrez-m'en, délivrez-moi de cette musique; elle ne me laisse pas tranquille! »

Lorsque, en 1850, les Tchaïkowsky se fixèrent à Saint-Pétersbourg, la première œuvre que le jeune Ilitch étudia fut *Don Juan,* et il voua à Mozart un culte qui ne se démentit jamais :

« La musique de *Don Juan,* écrivait Tchaïkowsky en 1878, a été la première qui m'ait saisi en me donnant le frisson sacré. Par elle, j'ai pénétré dans ce monde de beauté artistique où ne planent que les génies supérieurs. C'est à Mozart que je dois de m'être voué à la carrière musicale. C'est lui qui a éveille mes dispositions, c'est lui qui m'a fait aimer la musique par-dessus tout! »

A dix ans, le futur maître fut envoyé en pension à l'école de droit de Saint-Pétersbourg; il en sortit en 1860 et, dans l'obligation de gagner sa vie, fut attaché au ministère de la justice. Malgré le dilettantisme étroit et sec du milieu dans lequel il vivait, il continuait à travailler la musique et lisait avidement les partitions des musiciens classiques et modernes.

Quand Rubinstein fonda le Conservatoire de Saint-Pétersbourg, Tchaïkowsky suivit ses cours; et l'éminent pianiste, frappé des dispositions du jeune homme, le persuada de renoncer à son emploi de fonctionnaire.

« Tchaïkowsky, raconta plus tard Rubinstein à un de ses intimes, était extraordinairement zélé. Un jour, dans ma classe de composition, je lui donnai à écrire des variations en contrepoint sur un thème, et j'ajoutai que, pour cette sorte d'ouvrage, la qualité n'est pas la seule chose importante, mais qu'il faut tenir compte du nombre. Je pensais qu'il écrirait une dizaine, au plus une vingtaine de variations Quel ne fut pas mon étonnement lorsqu'à la leçon suivante, il m'en apporta plus de deux cents! Il va sans dire que je ne les ai pas toutes examinées, ajouta-t-il avec bonhomie, car il m'aurait fallu, pour les lire, plus de temps que mon élève n'en avait mis à les écrire. »

Trois années d'un travail acharné suffirent à Tchaïkowsky pour devenir un musicien accompli, et sa cantate sur l'*Ode à la joie* de Schiller lui valut le diplôme d' « artiste libre ».

A ses débuts dans la carrière musicale, il vécut en parfaite communion artistique avec Balakireff et Rimsky-Korsakoff. Ce fut en effet Balakireff qui lui conseilla de composer une ouverture sur *Roméo et Juliette,* et ce fut Tchaïkowsky qui recommanda à son éditeur Jurgenson de publier *Sadko* de Rimsky-Korsakoff.

Plus tard cependant, le musicien de la *Symphonie pathétique* ne fut pas sans être jaloux du fameux « Groupe puissant », dont l'art original lui portait ombrage, et il se gaussa des membres de cette vaillante brigade.

Tchaïkowsky est nommé professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Il se lie d'amitié profonde avec Alexandre Ostrowski, dont il met en musique une comédie, le *Voiévode.* Malgré l'éclatant succès de cet opéra, l'auteur, mécontent, détruit sa partition. Puis, il achève son premier quatuor, plusieurs romances, la musique de scène *Snegourotchka,* que Rimsky-Korsakoff transforme, par la suite, en une œuvre lyrique, et en 1873 il commence un nouvel opéra, *Opritchnik,* brutal et extérieur, et termine sa seconde symphonie (en *ut* mineur) ainsi que la *Tempête,* lourd poème symphonique. Il s'aperçoit lui-même de la médiocrité d'*Opritchnik* et le constate, avec amertume, dans une lettre à un ami :

« L'*Opritchnik* me tourmente; cet opéra est si faible, qu'à toutes les répétitions, je me suis enfoui pour n'en rien entendre, et pendant la représentation, j'aurais voulu rentrer sous terre. Et n'est-ce pas étrange, tandis que je composais, cela me semblait très bien? Mais quel désenchantement dès la première répétition : pas de mouvement, pas de style, pas d'inspiration! Les rappels et les applaudissements à la première ne prouvent rien. Je suis certain que la pièce n'aura pas six représentations, et cela me tue! »

La Société musicale ouvre un concours pour un opéra. Tchaïkowsky participe à ce tournoi et présente un ouvrage, *le Forgeron Vakoula,* dont le livret fut tiré par le poète Rolouski de la nouvelle fantastique de Gogol intitulée *Réveillon.* Il obtient le premier prix, et, excellent juge, déclare après l'exécution de son œuvre :

« Mon opéra est trop encombré de détails, et l'instrumentation en est trop chargée; il est surtout très pauvre en effets vocaux. Le style n'est pas celui de l'opéra, il manque d'ampleur et d'envergure. »

Tout en composant ces opéras, Tchaïkowsky ne néglige ni la musique de chambre ni la symphonie; c'est de cette époque que datent son premier concerto pour piano et orchestre, *Françoise de Rimini,* développement musical de l'épisode de la *Divine Comédie.*

Camille Saint-Saëns vient à Moscou et se lie avec lui. On rapporte qu'ils se découvrirent tous deux une tendre dilection pour les ballets, et qu'ils esquissèrent même un divertissement chorégraphique : Saint-Saëns figura Galathée, et Tchaïkowsky mima et dansa le rôle de Pygmalion, cependant que Rubinstein improvisait au piano.

Cette même année, Tchaïkowsky élabore un ballet, le *Lac des Cygnes.*

En 1876, le journal *Russkia-Viedomosti* de Moscou lui demande un compte rendu de l'inauguration du théâtre de Bayreuth, et Tchaïkowsky juge tout l'œuvre de Wagner assez légèrement.

« Voici les impressions que je rapporte de la représentation de l'*Anneau des Niebelungen,* écrit-il dans son journal : un souvenir de beauté de premier ordre, mais surtout symphonique, ce qui est étrange, car Wagner n'a nullement voulu écrire un opéra symphonique. J'emporte un émerveillement pieux de cet immense talent et de sa technique d'une inouïe richesse, mais en même temps je conserve un doute quant à la justesse des idées de Wagner sur l'opéra. »

Dans une lettre à Mme von Meck, il se prononce plus catégoriquement :

« Quel don Quichotte que ce Wagner! Cet homme, qui a un talent si génial, le tue par ses tendances et paralyse son inspiration avec ses théories. Je vais vous prouver, par exemple, jusqu'à quel point le symphoniste absorbe chez lui le compositeur vocal et surtout l'auteur d'opéra. Vous avez sans doute entendu dans des concerts sa célèbre *Chevauchée des Walkyries?* C'est un tableau grandiose et merveilleux! on voit les sauvages amazones voler avec fracas et tonnerre sur leurs chevaux ailés. Au concert

ce morceau produit toujours une impression extraordinaire. Au théâtre, lorsqu'on voit ces rochers de carton, ces chiffons qui représentent des nuages et les soldats qui sautent gauchement à l'arrière-plan, enfin ce petit ciel de théâtre, qui a la prétention de nous donner le sentiment d'infini du firmament, la musique perd la vie qu'elle possède symphoniquement et qui ressort si bien au concert. Donc, le théâtre ne rend pas plus intense l'impression, mais au contraire agit comme une douche d'eau froide. »

Tchaïkowski chercha une nouvelle voie pour le théâtre lyrique. Mais au lieu de suivre celle qu'avait tracée le *Groupe puissant* et de construire une œuvre majestueuse et riche, il s'inspire d'un drame de Pouchkine, *Onéguine*, et la partition qu'il compose pour cette action, à tort transportée sur la scène musicale, est le premier type, en quelque sorte l'étalon des clinquantes et brutales partitions véristes.

Le 2 janvier 1878, Tchaïkowsky a fini *Onéguine*, et il confie à son disciple Tanéav ses impressions sur sa pièce :

« Vous avez peut-être raison de dire que l'opéra n'est pas scénique. Eh bien, ne le montez pas, ne le jouez pas. J'ai écrit cet opéra, parce qu'un beau jour j'ai voulu mettre en musique tout ce qui, dans le roman de Pouchkine, appelle la musique; je l'ai écrit comme j'ai pu. J'y ai travaillé avec un plaisir et un entraînement indicibles, sans me demander s'il y avait du mouvement et des effets... Je crache sur les effets!... Qu'est-ce que des *effets?*... Si vous en trouvez dans *Aïda*, je vous affirme que pour aucun trésor au monde, je ne pourrais écrire un opéra sur un sujet semblable, car il me faut des êtres humains, et non des poupées. J'écrirais volontiers un opéra où il n'y a point d'effets forts et inattendus, mais des êtres semblables à moi, qui ont ressenti les mêmes sensations que celles que j'éprouve et je comprends... Autrement, cela serait un mensonge, et le mensonge m'est odieux. Il me faut une œuvre où il n'y ait pas des rois, des révoltes de peuples, des dieux, des marches, en un mot rien des attributs de l'opéra actuel. Je cherche un drame intime, fort, basé sur le conflit de situations que j'ai vues ou dans lesquelles je me suis trouvé. Je ne repousserai pas non plus l'élément fantastique, parce que là on peut se donner libre carrière. Je n'appellerai pas *Onéguine* un opéra, je l'appellerai « scènes lyriques » ou quelque chose d'approchant. Oui, mon *Onéguine* n'a pas d'avenir, je le savais en l'écrivant. Je l'ai écrit parce que j'obéissais à un entraînement intérieur, irrésistible. Je vous assure que ce n'est que dans ces conditions qu'il faut écrire des opéras. On ne doit se préoccuper des effets scéniques que dans une certaine mesure, sinon l'œuvre sera sensationnelle, peut-être belle, mais ni entraînante ni vivante. Si mon *Onéguine* prouve ma bêtise, mon ignorance des effets scéniques, je le regrette, mais au moins ce que j'ai écrit a littéralement coulé de ma plume. Ce n'est pas inventé ni cherché. »

Les amis du compositeur, qui avaient tenté de le dissuader de choisir ce poème, furent enthousiasmés à l'audition de la partition. Rubinstein la fit jouer par ses élèves sur la scène exiguë du Conservatoire de Moscou, et le succès qu'elle obtint décida de sa représentation sur la première scène de Moscou en 1880.

En 1868, Tchaïkowsky s'était fiancé avec une cantatrice, Mlle Arto; mais le mariage n'eut pas lieu.

Près de vingt ans plus tard, il épouse une de ses admiratrices; on n'est guère renseigné sur cette union, qui fut rompue quelques semaines après l'hyménée.

La missive suivante, adressée à Mme von Meck, n'est-elle pas énigmatique?

« D'abord je dois vous dire que je suis devenu, de la façon la plus inexplicable pour moi-même, un fiancé! Voici comment c'est arrivé. Il y a peu de temps, j'ai reçu une lettre d'une jeune fille que je connaissais pour l'avoir rencontrée auparavant. J'ai appris par cette lettre que, depuis longtemps, elle m'avait donné son cœur. Il y avait tant de sincérité et de chaleur dans sa lettre que je lui répondis. J'acquiesçai à sa demande d'aller la voir. Pourquoi l'ai-je fait? Il me semble maintenant qu'une force invincible m'a poussé à ce rendez-vous. Je lui expliquai de nouveau que je n'éprouvais pour elle que de la sympathie et de la reconnaissance pour son amour. Mais, de sa seconde lettre, j'ai conclu que, si je me détournais d'elle, je la rendrais horriblement malheureuse et la pousserais peut-être à une fin tragique. Aussi, ce dilemme se posa devant moi : ou conserver ma liberté au prix de la mort de cette jeune fille, — le mot mort n'est pas une façon de parler, — ou me marier. Je ne pouvais me refuser à la dernière alternative. Je me rendis donc un soir chez elle et lui dis franchement que je ne l'aimais pas, mais que je resterais son ami fidèle et reconnaissant. Je lui décrivis mon caractère, mon irascibilité, l'inégalité de mon humeur, ma misanthropie, et je lui demandai si elle voulait malgré tout être ma femme; elle me répondit affirmativement. Puis-je vous rendre les sentiments pénibles par lesquels j'ai passé après cette soirée? J'ai compris que je n'éviterais pas mon sort et qu'il y avait quelque chose de fatal dans ma rencontre avec cette jeune fille. Elle a vingt-six ans, elle est assez jolie et sa réputation est sans tache; elle est très pauvre, d'une instruction qui ne dépasse pas la moyenne; très bonne et capable d'un attachement sans bornes. »

Le mariage eut lieu le 6 juillet 1877, et Tchaïkowsky écrivait à Mme von Meck :

« Je ne peux pas encore décider si je suis heureux ou malheureux; je sais seulement que je suis incapable de tout travail, et c'est pour moi le signe d'un état anormal et troublé. »

Le 23 juillet, une troisième lettre :

« Dans une heure je pars seul; je vous le jure, si je restais encore quelques jours, je deviendrais fou. »

En septembre, les frères du compositeur l'emmenèrent à Clarens, où il séjourna longtemps à la villa Richelieu. Il était comme hébété. Forcé par l'état de sa santé de renoncer à tout travail, il ne pouvait plus subvenir à sa vie matérielle. C'est alors que Mme von Meck, avec laquelle il correspondait depuis de nombreuses années déjà, lui offrit spontanément une pension de 6.000 roubles par an; et l'aide généreuse de cette femme sauva le musicien de la détresse.

Lentement Tchaïkowsky se remit à la besogne; il acheva *Onéguine*, sa quatrième symphonie. Puis il retourne en Russie, revient ensuite à Clarens, où il compose un nouvel opéra, *Jeanne d'Arc*, dont le style boursouflé est revêtu d'une orchestration colorée. En 1882, il écrit un trio dédié à la mémoire de Rubinstein, et en 1883, *Mazeppa*, drame lyrique pesant et amorphe.

D'une activité prodigieuse, il produisit, dans les huit dernières années de sa vie, quantité d'ouvrages :

le tableau symphonique de *Manfred*, des *Mozartiana*, suite écrite à l'occasion du centenaire de *Don Juan*, ses cinquième et sixième symphonies; une musique de scène pour *Hamlet ;* deux ballets : *la Belle au bois dormant, Casse-Noisette;* des romances et trois opéras : *Yolande* (en un acte), *la Dame de pique, la Charmeuse.*

En 1892, alors que le choléra sévissait à Saint-Pétersbourg, Tchaïkowsky eut l'imprudence, au sortir d'un concert où il dirigeait sa dernière symphonie, de boire un verre d'eau de la Néva. La terrible maladie se déclara, et, dans la nuit du 5 au 6 novembre, il succomba.

Dans tout l'empire, ce fut un deuil national. Pour la première fois, en Russie, le gouvernement fit à un compositeur des obsèques nationales.

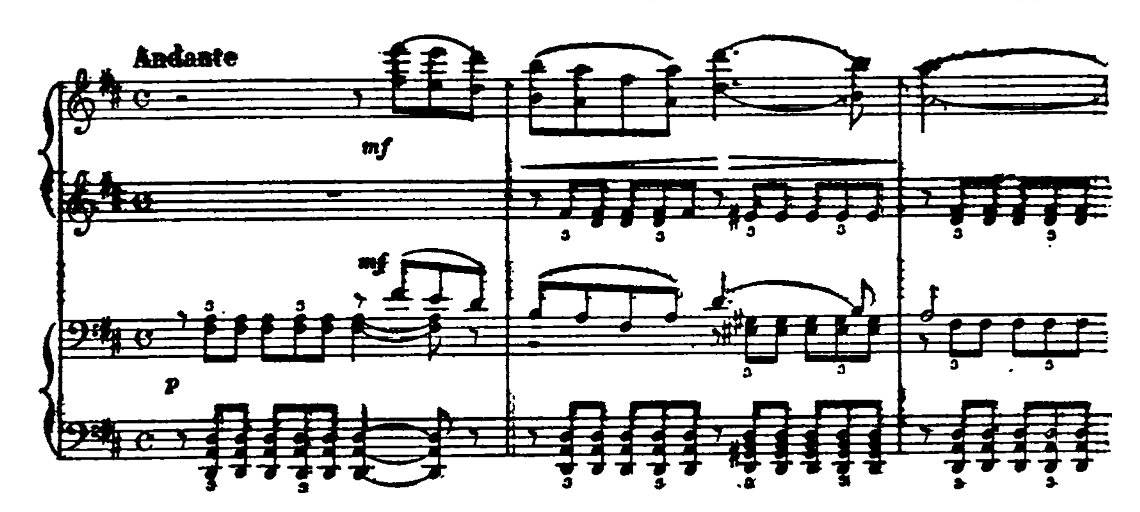
L'œuvre de Tchaïkowsky.

En France, l'œuvre de Tchaïkowsky n'est pas aimé et on lui reproche son lyrisme facile. Peut-être y a-t-il quelque injustice dans ce jugement, et cependant, nous le croyons plus équitable que celui des Allemands qui ont conféré à ce musicien le titre de « Beethoven russe ». Compositeur fécond, Tchaïkowsky a écrit beaucoup d'œuvres, dont voici la sèche énumération :

Scherzo à la russe (piano).
Souvenir de Hapsal (piano).
Romances sans paroles.
Ouverture de l'opéra *le Voyevode.*
Romances pour piano et chant.
Fille de neige, drame lyrique.
Vakoula le Forgeron, opéra.
Symphonies.
Danses russes.
Ouverture triomphale sur l'hymne danois (orchestre).
La Tempête (fantaisie pour orchestre).
Eugène Onéguine (opéra, 1877).
Marche slave pour orchestre.
Françoise de Rimini, fantaisie d'après Dante (orchestre).
Concertos.
Sonates.
Les Quatre Saisons, 12 morceaux caractéristiques pour piano.
Messe russe à 4 voix avec accompagnement d'orgue ou de piano.
Liturgie de saint Jean Chrysostome (1878).
Chansons pour la jeunesse.
La Dame de pique, opéra.
Souvenir de Florence, sextuor.
Casse-Noisette, ballet-féerie.
Ouverture pour le drame *l'Orage.*
Fatum, poème symphonique.
Le Voyevode, ballade symphonique.
Chœurs religieux russes.
Marches militaires.
Marche du couronnement.
Mazeppa, opéra (1883).
Le Corps des Brabants (opéra, 1870).
Jeanne d'Arc (opéra, 1879).
Roméo et Juliette, œuvre posthume.
L'Enchanteresse Tcharodeïka (opéra, 1887).

Son ouvrage le plus célèbre est la *Symphonie pathétique*, intéressante surtout par l'originalité du plan.

La première partie est édifiée sur deux thèmes de mouvements différents. Jusqu'alors, quand un changement du mouvement intervenait, c'était plutôt (voir par exemple la sonate pathétique de Beethoven) comme une interruption dans le discours, et sa forme accusait un mode récitatif. Dans la partition de Tchaïkowsky, il s'agit de deux thèmes générateurs présentés sur des mouvements divers, allegro et andante. Le thème initial (ex. 1), exposé en *si* mineur, est formé de deux thèmes bien distincts : l'un simple, le second tourmenté en doubles croches. Ce motif se développe longuement, et vers son aboutissement, des rythmes variés se superposent. Ce mélange rythmique continue lorsque apparaît le



deuxième thème (ex. 3) et sert pour ainsi dire de soudure entre les deux mouvements. L'*andante* se termine par un choral avec accompagnements de triolets à la basse. Puis le mouvement s'accélère, et la trame se presse en rythmes binaires syncopés; mais à ces rythmes binaires s'ajoutent des triolets également syncopés. Les formules mélodiques du premier thème reparaissent, et la conclusion s'effectue après un retour de l'andante.

Le second mouvement (*allegro con grazia*) est un scherzo avec duo. La mesure à cinq temps (ex. 2) est caractéristique du fait que l'ictus rythmique est placé non entre les 3e et 4e temps, mais entre les 2e et 3e.



De beaucoup, le troisième mouvement est le plus important. Construit sur un seul thème (ex. 3), il se déploie sur des mesures à 12/8 et à 4/4 distribuées sans symétrie. Du reste, ces rythmes chevauchent dans la suite et se répondent.

Allegro molto vivace

p

etc

etc

Contre la coutume, le finale est un mouvement lent (ex. 4) basé sur un thème unique qui se présente, dès le commencement, surchargé de contrepoints supérieurs et redoublé à la quarte supérieure. Des triolets se déroulent et subsistent autour du primo tempo et de la tonalité en si mineur.

Le thème, toutefois, prend une figure rythmique nouvelle. Aussitôt, le mouvement s'accélère. Le thème 4 est rappelé après une gamme chromatique ascendante en septièmes de dominante. Sur une pédale de tonique en triolets syncopés, le primo tempo émerge une fois dernière. Les triolets altèrent son sentiment calme, et de larges et sinistres accords descendent vers les notes les plus graves. Le rythme s'alanguit en croches tout d'abord, puis en blanches, puis sur un long repos l'œuvre se termine discrètement et dans la nuance *pp*. (ex. 5).





Ce dernier mouvement, qui ne manque pas d'une certaine grandeur, est disproportionné relativement aux précédents.

***

Encore que son style se fût germanisé, Tchaïkowsky ne tomba jamais dans la plate imitation wagnérienne. Ses qualités de Russe, il les garda intactes dans l'expression rythmique. Si sa mélodie n'avait pas renié ses origines slaves pour se naturaliser en Italie, il eût été sans doute un grand compositeur.

LA MUSIQUE RUSSE ACTUELLE

Après le foisonnement éblouissant provoqué par le *Groupe puissant*, il semble que la musique de terroir subisse, en Russie, un temps d'arrêt. Ce n'est pas que les fidèles manquent. Au contraire, jamais le pays russe ne vit surgir tant de vocations musiciennes. Mais l'inspiration nationale paraît quelque peu tarie.

Dans leurs dernières années actives, Balakireff et surtout Rimsky-Korsakoff ont puissamment contribué à une volte-face des littérateurs lyriques slaves. Imprégnés sur le tard des théories de l'école de Leipzig, ces deux grands musiciens ont délaissé leurs inspirations favorites. Le filon de la chanson populaire est-il déjà épuisé? ou les esprits taciturnes et inquiets des Russes se tournent-ils plus complaisamment vers les célèbres personnalités étrangères qui leur apparaissent plus autoritaires et plus graves dans la conception des ouvrages?

La tendance qui se manifeste aujourd'hui le plus généralement est la tendance wagnérienne. Arenski, qui vient de mourir, Glazounoff, qui succéda comme directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg à Balakireff et Rimsky-Korsakoff, Rachmaninoff et Scriabine en sont les représentants les plus passionnés et les plus importants.

M. Glazounoff est né en 1865. Il fut l'un des élèves préférés de Rimsky-Korsakoff. Admirablement doué pour la composition, il avait, dès l'âge de vingt ans, publié plusieurs ouvrages remarqués par les artistes. Il y faisait preuve déjà d'une puissance turbulente et juvénile, d'un accent singulièrement impressionnant, qui le désignèrent à l'attention publique. D'abord d'un nationalisme brûlant et fermé, il s'est peu à peu rapproché des compositeurs germaniques, et, subissant l'évolution de son maître Rimsky-Korsakoff, il en est arrivé, dans ses dernières productions, à une imitation pâlissante de l'œuvre wagnérienne. Sa technique seule est demeurée irréprochable.

M. Serge Liapounoff, ne craint pas de soutenir l'oriflamme des « Cinq ». Il se rapproche, par le style coloré et vigoureux, de Balakireff. Il s'est fait connaître assez tard, et sa réputation n'est point encore établie. Mais l'auteur de la *Sulamite*, du *Chêne*, de *J'aime les automnales fleurs*, *Dans la Steppe*, la *Chanson des bords du Gange*, mérite l'estime par sa profondeur, sa grâce violente, sa facture originale et sévère. Son inspiration mélodique garde les courbes doucement infléchies et les parfums troublants de l'Orient.

M. Liadoff, non plus, ne semble point vouloir se départir de la tradition musicale imposée par les « Cinq ».. Il est né en 1855 et conserve de l'époque héroïque de la musique slave qu'il traversa un souvenir ineffaçable et vivant.

Il est impossible de dénombrer et de juger définitivement le grave et vaste cortège des autres musiciens russes contemporains. Qu'il me soit permis de citer leurs noms. Ce sont MM. Akimenko, Medtner, Sokoloff, Whitol, Félix Blumenfeld, Karatyguine, Senileff, Tiniakoff, Zolotareff, Tchérépnine, Gretchaminoff, Kousmine, Krijanovski, Gniessine, Glière, etc. M. Maximilien Steimberg, qui épousa la fille de Rimsky-Korsakoff, accomplira sans doute une belle carrière. M. Lodijenski n'a publié qu'un recueil de mélodies d'une tenue et d'une personnalité impressionnantes et paraît avoir, depuis, renoncé à la musique. De M. Vassilenko nous possédons la

traduction des *Incantations,* d'un charme extrêmement pénétrant.

Chez la plupart de ces jeunes musiciens slaves, l'on découvre les traces appuyées de l'enseignement du maître de Bayreuth. On peut se demander si le tempérament russe, indolent et fantasque, visionnaire et primitif, s'accorde avec les données majestueuses et le symbolisme outré de la conception wagnérienne. A quoi cet effort est-il voué? On ne saurait le prédire. D'innombrables compositeurs se débattent dans cette brume confuse. Lesquels viendront à la lumière? Lorsque l'on songe à l'éclat subit, à la production splendide tout à coup jaillie du *Groupe puissant,* on ne peut que réserver son opinion.

Mais si un Scriabine suit, pas à pas, le tracé des symphonies allemandes, si un Rachmaninoff témoigne d'un véritable culte, sans cesse publié, à l'auteur de la Tétralogie, d'autres jeunes musiciens affirment, non sans décision, leur indépendance agressive et leur franchise. C'est ainsi que M. Rebikoff, dont on pourrait dire qu'il est le Maurice Ravel du Dniéper, a écrit quelques ouvrages qui dénotent une ardeur de renouveau, des aspirations bien caractérisées et assez insolites. Il s'intitule lui-même un psychologue musical. Possédé par un intellectualisme exaspéré, il met des étiquettes scientifiques à ses ouvrages. Les *Rêves,* qu'il fit éditer récemment, sont, à son avis, de la *mélomimique.* Et, longuement, M. Rebikoff nous explique la signification de ce terme.

« C'est, nous affirme-t-il, un art scénique dans lequel la mimique et la musique se mêlent dans un ensemble indivisible. Il diffère du ballet en ce que la danse n'y joue aucun rôle, et de la pantomime pure en ce que la musique y joue un rôle au moins égal à la mimique. La région de la mélomimique commence là où finit la parole et où le sentiment seul règne... »

M. Rebikoff, lorsqu'il évoque musicalement des attitudes et des mouvements, nous dit qu'il fait de la *méloplastique.* Ce galimatias pédantesque n'empêche pas l'auteur du *Théa* d'être un musicien raffiné et prenant, dont la palette impressionniste veut rappeler, avec distinction, tantôt le coloris puissant et mystérieux de Claude Debussy, tantôt la grâce affectée et nuancée de M. Maurice Ravel.

Incontestablement, M. Igor Stravinsky est le musicien le plus marquant de la nouvelle génération russe. Il a donné au théâtre l'*Oiseau de feu, Petrouchka* et le *Sacre du Printemps,* qui non seulement ont imposé son nom aux artistes, mais qui encore ont fait franchir une nouvelle étape à l'art sonore tout entier. Sa dernière œuvre, le *Sacre du Printemps,* qui suscita tant de critiques contradictoires et enfiévrées, fut une révélation sensationnelle et résolument originale. Je sais bien que, dans cette partition, une septième majeure accompagnant un thème mélodique, une harmonisation en *mi mineur* ayant pour soubassement un énergique accord de *ré mineur,* des phrases mineures serrant de très près les phrases majeures, ont de quoi troubler les partisans les plus décidés de la liberté en musique. Les lignes lourdement ornées, aux zigzags maladroits et voulus, les taches sombres et violentes de ces harmonies stridentes, ne laissent pas d'être déconcertantes chez un musicien qui avait mis tant de finesse exquise et de technique brillante et aisée dans l'*Oiseau de feu* et *Petrouchka.*

Toutefois, un ouvrage comme le *Sacre du Printemps* a sa place dans l'histoire de la musique et pose définitivement celui qui le conçut. Cette audace juvénile, cette fureur païenne qui rompt et éparpille les formules les plus assurées de la religion musicale, ne sont point pour déplaire aux artistes. Alors qu'il est si facile et si profitable d'appeler l'approbation d'un public par des élucubrations médiocres, modelées selon de plaisantes routines, le mérite est grand d'affronter les colères des adeptes de la tradition et d'arracher l'auditeur bénévole à ses paresseuses préférences. M. Igor Stravinsky n'a pas encore trente ans. Ses œuvres futures nous réservent d'heureuses surprises.

L'INFLUENCE DES MUSICIENS RUSSES SUR L'ÉCOLE FRANÇAISE

Tout chef-d'œuvre porte en lui-même une sorte de dynamisme attractif qui agit sur les sensibilités et provoque d'ardentes et brusques conversions. Les rêveries musicales des « Cinq », leurs sonorités fluides, capricieuses et étincelantes, devaient exercer une séduction irrésistible sur les artistes, dans les dernières années du XIXe siècle.

Le *Groupe puissant* qui avait organisé, sous l'impulsion véhémente de César Cui, la résistance contre le wagnérisme, allait être le meilleur palliatif contre les ravages et les découragements apportés par l'école de Leipzig. Nul doute que la musique européenne eût stagné, durant un fort laps de temps, mare immobile et miasmatique qui n'eût reflété que le profil orgueilleux des architectures colossales du Walhalla.

Les Russes donnèrent aux compositeurs enthousiastes des leçons de sincérité, de décision et de labeur. A l'instigation de leurs collègues slaves, plusieurs musiciens délaissèrent les métaphysiques délirantes des bayreuthiens, pour suivre le chemin odorant et mystérieux, encombré d'une flore sauvage et brouillée, qu'avaient tracé les maîtres ruthènes.

Il est évident qu'en France la littérature musicale nouvelle, quoique différente de celle du *Groupe puissant,* s'est éployée au souffle tournoyant et embaumé de Russie. Après avoir eu une emprise indéniable sur les artistes les plus aristocratiques, la musique slave a conquis jusqu'au public indifférent de Paris. Il y a trois ans, deux troupes de Saint-Pétersbourg se chargèrent, en même temps, de nous révéler les splendeurs voilées et frémissantes des opéras russes. Quelques critiques s'émurent de cet envahissement. C'est le moment que je choisis pour demander ce que pensaient nos compositeurs les plus célèbres de la production slave.

« Vous voulez que je vous parle des musiciens russes? me dit M. Massenet. Mais je les connais si peu... Je ne sors jamais le soir, et fort rarement le jour, même pour écouter leurs harmonies pittoresques et chatoyantes. Je n'ai pas entendu leurs partitions au théâtre ni au concert, mais j'en ai lu quelques-unes chez moi. Tchaïkowsky me paraît avoir une inspiration assez banale. Antoine Rubinstein procède des Italiens. Moussorgski et Rimsky-Korsakoff sont de grands artistes. On est fort injuste pour Seroff, qui m'enchante personnellement. Mais j'ai une prédilection pour Balakireff et Borodine. En leurs œuvres tremblent des larmes et scintillent des pierreries. Ils n'ont chanté que leur pays. Ils n'ont exalté que leur sol natal. Ils ont voulu rester eux-mêmes et

ne pas trahir leur vision intime. Ce qui est essentiel à l'artiste, la sincérité, ils ne s'en sont presque jamais départis...

« Les pénétrations étrangères aident, sans conteste, au développement de l'art. Mais les Russes peuvent passer chez nous, mais non s'installer définitivement à notre répertoire. Leur production est trop violemment caractérisée. Et, d'autre part, si les musiciens peuvent connaître et admirer leurs grands aînés étrangers, nous devons surtout intéresser notre public aux ouvrages français... »

Claude Debussy apprécia ainsi la venue des artistes russes à Paris :

« Mais cette visite est fort honorante. Moussorgski m'apparaît comme une sorte de dieu de la musique. Par son indépendance et sa sincérité, par sa profondeur et sa vérité « à bout portant », l'auteur de *Boris* et de *Kovanchtchina* est unique.

« Les Russes nous apportent de nouveaux motifs pour nous dégager d'absurdes contraintes. Ils nous poussent à nous mieux connaître et à nous écouter plus librement. »

M. Paul Dukas juge d'un autre point de vue :

« Ce sont de grands savants que ces Russes, affirme-t-il. Ils ne se mêlent d'écrire de la musique qu'après de longues et sérieuses études. Ils ne s'affranchissent point tant de certaines règles par ignorance que par un désir de simplicité... »

M. Alfred Bruneau a consigné en deux importants rapports ses observations sur la musique de l'empire du tsar. Voici l'enthousiaste conclusion de l'auteur du *Rêve* :

« La musique russe, par sa jeunesse, par son caractère franchement national, par les œuvres si glorieuses de ses maîtres d'hier et d'aujourd'hui, par tout ce qu'il y a en elle de vivant, de bon et de noble à la fois, par tout ce qui nous la rend chère et par tout ce qui la rapproche de nous, est destinée à occuper une des premières places dans l'histoire de la pensée universelle. »

Enfin, Xavier Leroux déclara très nettement et très judicieusement :

« Je ne suis pas opposé aux visites des grands étrangers. Parmi les compositeurs slaves, je sais d'admirables artistes, — ceux-là qui se sont inspirés de leurs mélancoliques chants populaires et n'ont célébré que les joies frénétiques, les émotions candides et ferventes des humbles de leur race.

« Aussi bien, telle est pour moi la mission du musicien : il doit rassembler les rythmes ancestraux qui évoquent les plus grands souvenirs du peuple ; il doit les interpréter avec le goût et la science qui lui sont propres ; il doit les animer, les affermir et les répandre. Le rôle du compositeur apparaît ainsi comme un rôle national. Glinka, Balakireff, Moussorgski, Borodine, l'ont bien compris, qui se sont attachés uniquement à traduire les effusions familières. Leurs harmonies douloureuses ont la courbe des paysages désolés de là-bas. Ils chantent selon la passion de leurs aïeux. Ceux-là, il faut les produire, les servir, les exalter. Mais ne me parlez pas de Tchaïkowsky ou de Rubinstein. Ce n'est pas de la musique russe, cela ! C'est de l'Auber, du Meyerbeer... »

On s'est demandé si cette invasion slave n'était point périlleuse. Les litanies passionnées des Slaves ne menacent-elles pas nos intérêts artistiques, n'étoufferont-elles point l'importance et la grâce de la musique française ? Réduiront-elles notre gloire ou serviront-elles notre école ?

Il est indéniable que Claude Debussy s'est conformé, sur certains points, à l'idéal de Moussorgski et de Borodine, que M. Maurice Ravel s'est visiblement inspiré de certaines pages fluides ou descriptives de Rimsky-Korsakoff et de l'auteur de la *Chambre d'enfants*.

Mais l'influence des maîtres russes sur les compositeurs français a été plus morale qu'empirique. Le musicien de *Pelléas* se rapproche de la grammaire d'art de Moussorgski plus par l'opinion qu'il se fait de la musique que par une imitation servile. Les œuvres diffèrent radicalement. L'atmosphère lumineuse et diffuse de *Pelléas et Mélisande*, sa grâce ondoyante et raffinée, sont plus proches de notre sensibilité que de la fougue orientale. L'art d'un Debussy remonte aux hautes sources les plus nettement françaises. Son charme mystérieux et rare, sa tendresse troublante et persuasive, sa ferveur fraîche, onctueuse et câline, peuvent être comparées aux plus pures manifestations du génie français médiéval.

Là où les Russes ont exercé un empire considérable, en France, c'est dans l'art de la danse. On sait le groupement tumultueux et magnifique fondé par M. de Diaghileff et où sont réunis, dans une fraternité ardente, certains artistes russes et français.

On admire là, non seulement l'étonnante science chorégraphique d'une Sonia Pavloff, d'une Karsavina, d'un Nijinsky, mais aussi des directions esthétiques et théâtrales, illuminatives et hardies.

Par l'originalité de leurs conceptions, la beauté de leur vision, leur volonté inflexible, leur évangile généreux, MM. Claude Debussy, Stravinsky, Fokine, Maurice Ravel et Bakst, qui sont les artisans des plus beaux spectacles de danse que nous vîmes, semblent vouloir renouveler à Paris, dans le domaine du ballet, le mouvement énergique et fécond des « Cinq ».

René DELANGE et Henry MALHERBE.